

OTTO MARIA CARPEAUX

HISTÓRIA DA
LITERATURA
OCIDENTAL

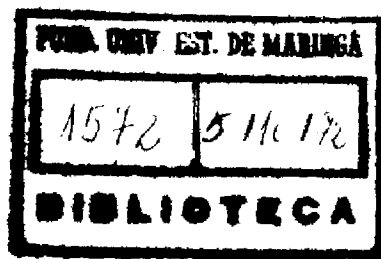
I

809
F294
V.1
v.1
2

EDIÇÕES O CRUZEIRO

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO E IMPRESSO NAS OFICINAS
DA EMPRESA GRÁFICA O CRUZEIRO S. A., EM
MARÇO DE 1959, PARA AS EDIÇÕES O CRUZEIRO,
RUA DO LIVRAMENTO, 189/203, RIO DE JANEIRO.

Capa de
AMÍLCAR DE CASTRO



Universidade Estadual de Maringá
Sistema de Bibliotecas - BCE



Diretor
HERBERTO SALES

DIREITOS ADQUIRIDOS PELA SEÇÃO DE LIVROS DA
EMPRESA GRÁFICA O CRUZEIRO S. A., QUE SE
RESERVA A PROPRIEDADE LITERÁRIA DESTA EDIÇÃO.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

(História e Método da Historiografia Literária)

PARTE I

A HERANÇA

Capítulo I

A LITERATURA GREGA

Capítulo II

O MUNDO ROMANO

Capítulo III

HISTÓRIA DO HUMANISMO E DAS RENASCENÇAS

Capítulo IV

O CRISTIANISMO E O MUNDO

(Os Padres da Igreja e a Liturgia)

PARTE II

O MUNDO CRISTÃO

Capítulo I

A FUNDAÇÃO DA EUROPA

*(Literatura Anglo-saxônica. A Literatura Edda. Epopéias e "Matières".
Literatura Monacal)*

Capítulo II

O UNIVERSALISMO CRISTÃO

(Literatura Latina Medieval)

Capítulo III

A LITERATURA DOS CASTELOS E DAS ALDEIAS

*(Canções e Baladas Populares. Poesias das Côrtes.
O Mundo dos "Romances")*

Capítulo IV

OPOSIÇÃO, BURGUESA E ECLESIASTICA

(Literatura Satírica. Os Franciscanos)

PARTE III

A TRANSIÇÃO

Capítulo I

O "TRECENTO"

(Dante, Petrarca, Boccaccio)

Capítulo II

REALISMO E MISTICISMO

("Roman de la Rose", Chaucer, Crônicas, Místicos,
O Teatro Medieval)

Capítulo III

O OUTONO DA IDADE MÉDIA

(Literatura "Flamboyant")

PARTE IV

RENASCENÇA E REFORMA

Capítulo I

O "QUATTROCENTO"

(Os Humanistas Italianos)

Capítulo II

O "CINQUECENTO"

(A Literatura Italiana do Século XVI)

Capítulo III

RENASCENÇA INTERNACIONAL

(Renascença na França, Espanha, Inglaterra e Outros Países)

Capítulo IV

RENASCENÇA CRISTÃ

(Erasmus e os Humanistas Cristãos, A Reforma, Literatura
Protestante e Anglicana)

PARTE V

BARROCO E CLASSICISMO

Capítulo I

O PROBLEMA DA LITERATURA BARROCA

Capítulo II

POESIA E TEATRO DA CONTRA-REFORMA

(Marinismo e Gongorismo, Os Jesuitas, Teatro Espanhol)

Capítulo III

PASTORAIS, EPOÉIAS, EPOÉIA HERÓI-CÔMICA E ROMANCE PICAresco

Capítulo IV

O BARROCO PROTESTANTE

(Teatro Elisabetano e Jacobeu, Barroco Luterano, Poesia
Metafísica, Literatura Puritana)

Capítulo V

MISTICISMO E MORALISMO

(Místicos Espanhóis e Franceses, Classicismo Francês)

Capítulo VI

ANTIBARROCO

(Literatura Oposicionista na Espanha e na França: de
Cervantes até Molière)

PARTE VI

ILUSTRAÇÃO E REVOLUÇÃO

Capítulo I

ORIGENS NEOBARROCAS

(A Arcádia e a Poesia Anacreônica, Teatro da Restauração, A Ópera,
Libertinismo Literário, Livres-Pensadores e Racionalismo)

Capítulo II

CLASSICISMO RACIONALISTA

(Época Augustiana, O Século de Voltaire)

Capítulo III

O IRÉ-ROMANTISMO

(Nova Poesia Pastoral, Poesia da Noite e dos Túmulos, Metodismo,
Romance Epistolar e "Gótico", Ossian, Sentimentalismo e
Anti-sentimentalismo, Os Enciclopedistas, Rousseau)

Capítulo IV

O ÚLTIMO CLASSICISMO

(Classicismo Alemão, Alfieri, Chénier, Jane Austen)

PARTE VII

O ROMANTISMO

Capítulo I

ORIGENS DO ROMANTISMO

(Primeiro Romantismo Alemão, Chateaubriand, Os Poetas
Inglêses dos "Lagos", Lamartine)

Capítulo II

ROMANTISMO DE EVASÃO

(Scott e o Romance Histórico, Medievalismo e Folclore,
Poesia "Pura", Romantismo Nórdico e Russo)

Capítulo III

ROMANTISMO EM OPOSIÇÃO

(Byronismo, Radicais e Utopistas, Transcendentalismo Americano,
O Século de Hugo, A Época de Dickens)

Capítulo IV

O FIM DO ROMANTISMO

(O Movimento de Oxford, Os Radicais Franceses, Heine,
Os Começos do Marxismo)

PARTE VIII

A ÉPOCA DA CLASSE MÉDIA

Capítulo I

LITERATURA BURGUESA

(Balzac e o Romance Burguês. Literatura Victoriana. Os Parnasianos)

Capítulo II

O NATURALISMO

(A Época de Zola. Darwinismo e Fatalismo. Baudelaire e a Poesia do Desespêro)

Capítulo III

A CONVERSÃO DO NATURALISMO

(Teatro Escandinavo e Romance Russo. Movimento Misticista. Romance Psicológico)

PARTE IX

"FIN DE SIÈCLE" E DEPOIS

Capítulo I

O SIMBOLISMO

(Esteticismo. Poesia Simbolista. Modernismo Espanhol. Nietzsche)

Capítulo II

A ÉPOCA DO EQUILÍBRIO EUROPEU

(Epigonismo Literário entre 1900 e 1914)

PARTE X

LITERATURA E REALIDADE

Capítulo I

AS REVOLTAS MODERNISTAS

(Boémia Internacional. Cubismo e Modernismo Francês. Imagismo. Futurismo. Expressionismo Alemão. A I Guerra Mundial. Freud, Joyce, Proust e O'Neill. O "Waste Land". Radicalismo Espanhol. Dadaísmo e Surrealismo)

Capítulo II

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

(Renascença do Romance Histórico. O Movimento Católico. Poesia Pura. Existencialismo. Literatura Proletária. Os Russos Soviéticos. A II Guerra Mundial e Suas Consequências)

A

AURELIO BUARQUE DE HOLLANDA

PREFÁCIO

A OBRA da qual êste volume é o primeiro, foi escrita em 1944 e 1945. Várias dificuldades impediram, naquele tempo, a publicação dela. Agora, o texto inteiro foi revisto, refundido e remodelado. As modificações dizem respeito à evolução da ciência literária nos últimos dez anos e à "revisão dos valores" em certas literaturas e de certas épocas. Os dois capítulos sôbre a literatura contemporânea, que integrarão o último volume, foram totalmente reescritos.

O título — História da Literatura Ocidental — não significa a exclusão completa das literaturas orientais, cujas relações com as do Ocidente nunca foram, aliás, contínuas. Influências decisivas do Oriente foram devidamente consideradas: no capítulo relativo à Reforma encontra-se uma digressão sôbre a Bíblia.

Estudaram-se tôdas as literaturas românticas e germânicas da Europa e seus ramos na América do Norte e do Sul; as eslavas e outras da Europa oriental; e, naturalmente, as literaturas grega e neogrega. As letras gregas e romanas da Antiguidade são tratadas à maneira de introdução, seguida de um capítulo sôbre as sucessivas "Renascenças". Depois, as literaturas européias (e americanas) não foram estudadas separadamente, assim como não se fez separação alguma entre a poesia e a prosa e os chamados gêneros literários. Cada um dos capítulos refere-se a tôdas as manifestações de determinado estilo em tôdas aquelas literaturas. Em vez de uma coleção de histórias de literaturas, pretendeu-se esboçar a história dos

estilos literários, como expressões dos fatores sociais, modificáveis, e das qualidades humanas permanentes. Os critérios da exposição historiográfica são, portanto, estilísticos e sociológicos. Nos trechos dedicados ao estudo dos autores, individualmente, prevaleceu o intuito de informar o leitor sobre as mais importantes teses da crítica literária a respeito de cada autor.

O critério da importância histórica determinou a seleção dos autores estudados; nos dois últimos capítulos, dedicados aos contemporâneos, o critério de seleção foi mais liberal. Foram estudados, em suma, mais de 8.000 autores. Mas a obra não tem pretensão nenhuma de ser um dicionário biobibliográfico completo.

As notas ao pé das páginas fazem parte integral do texto, que aliviam e documentam. Pormenores biográficos, enquanto necessários para a compreensão e interpretação, foram incluídos no próprio texto. Nas notas, sempre, só se relacionaram as obras principais do autor estudado; as mais das vezes essa relação é deliberadamente seletiva. Também é seletiva a bibliografia sobre os autores: só menciona os estudos mais importantes ou aqueles que refletem o estado atual da crítica literária com respeito ao autor.

O índice onomástico virá no fim do último volume desta obra, que dedico, com a maior gratidão, ao amigo dela e do autor: a Aurelio Buarque de Hollanda.

OTTO MARIA CARPEAUX

INTRODUÇÃO

“**H**ISTÓRIA da Literatura” é um conceito moderno. Os antigos, embora interessados na coleção e interpretação dos fatos literários, nunca pensaram em organizar panoramas históricos das suas literaturas. A nenhum escritor grego ou romano ocorreu jamais a idéia de referir os acontecimentos literários de tempos idos; e só na época da decadência das letras e da civilização surgiu o interesse puramente pragmático, da parte de professores de Retórica ou de bibliófilos, de organizar relações dos livros mais úteis para o ensino, para melhorar o gosto decaído, ou então, compor dicionários de citações e florilégios de resumos, para salvar da destruição pelos bárbaros os tesouros literários do passado.

Marcus Fabius Quintilianus (c. 35 - 95 da era cristã) não foi professor de Literatura, e sim de Língua e Retórica, conservador como todos os professores, mas dum conservantismo diferente, doloroso. Romano austero de estirpe espanhola, Quintiliano observou com tristeza no coração a decadência estilística e moral entre os profissionais da sua arte; talvez fôsse ele o primeiro da ilustre série de grandes espanhóis, até a geração de 1898, obsediados, todos eles, pelo espectro da decadência. Na época de Nero e Domício, já não existia eloquência política; a eloquência judiciária estava aviltada, a eloquência literária (nós outros, hoje, diríamos, “conferências”) reduzida a exercícios escolares. Quando muito, era possível conservar a dignidade profissional de um mestre-escola, selecionando os melhores entre os alunos e preparando-lhes os

caminhos de uma sólida formação. Para êsse fim, escreveu Quintiliano a *Institutio oratoria*; e no décimo livro dessa obra inseriu uma apreciação sumária dos principais autores gregos e latinos, menos como resumo bibliográfico do que como esboço de uma espécie de "biblioteca mínima" do aluno de Retórica. Organizando essa relação de livros-modelo, de Homero através de Píndaro, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Heródoto, Tucídides, Demóstenes, Platão, Xenofonte, até Aristóteles, e de Lucrécio através de Virgílio, Horácio, Salústio e Tito Lívio, até Cícero e Sêneca, o grande mestre-escola romano não suspeitou, certamente, as conseqüências da sua escolha. Parece que até a conservação ou não conservação de certos autores e obras, na época das grandes perdas e destruições, dependia em parte das indicações quintilianas; os monges de São Bento, na primeira Idade Média, escolheram entre as preferências de Quintiliano os livros didáticos para a mocidade dos conventos; os humanistas discutiram, segundo Quintiliano, a importância maior ou menor de Homero ou Virgílio, Demóstenes ou Cícero; na época da "Querelle des Anciens et Modernes", no tempo de Luís XIV, os argumentos de Quintiliano em favor dos gregos serviram aos idólatras dos modelos clássicos, e os argumentos do mesmo Quintiliano em favor dos romanos aos defensores da poesia moderna. Até hoje, os programas de letras clássicas para as nossas escolas secundárias organizam-se conforme os conselhos daquele professor romano; e nós outros, falando da trindade "Ésquilo, Sófocles e Eurípides", ou do binômio "Virgílio e Horácio", mal nos lembramos que a bibliografia de Quintiliano nos rege como um código milenar e imutável. Afinal, Quintiliano tinha estabelecido uma tábua de valores; mas não tinha escrito uma história da Literatura.

Há só um Quintiliano. Mas são de todos os tempos os espíritos menores que organizam fichários. Já na época de Tibério, que mais tarde podia passar por uma idade

áurea das letras romanas, Valerius Maximus tinha reunido os *Facta et dicta memorabilia*, vasto e confuso repositório de anedotas e citações. No segundo século, Aulus Gellius é o cronista enciclopédico das *Noctes Atticae*, nas quais se conversa sobre tôdas as coisas entre o céu e a terra da Literatura. Por volta do ano 400 da nossa era, o pagão impenitente Theodosius Macrobius também trata, nos *Saturnalia*, da Literatura, ao lado da Mitologia, História, Física e Ciências Naturais. Pode-se imaginar o desprezo com que os poetas e oradores contemporâneos olham aqueles pobres colecionadores de fichas; não tardará muito, porém, que as literaturas grega e romana inteiras fiquem reduzidas à condição de fragmentos e fichas. Boa parte da literatura antiga só chegou a sobreviver graças ao zelo pouco inteligente daqueles sublitteratos. No século V, o bizantino Johannes Stobaios, organizando um *Florilegion*, já está consciente dessa situação: sabe que os seus trechos seletos sobreviverão aos livros nos quais foram escolhidos. No século IX, Photios o erudito patriarca de Bizâncio, reuniu no *Myrobiblion* resumos de 280 obras, das quais, se não fôsse ele, não saberíamos nada. Enfim, Suidas acumulou tudo o que no seu tempo ainda existe, num fichário de nomes, títulos e datas, adotando a ordem alfabética; é o primeiro dicionário bibliográfico, em vez de uma história da Literatura.

Nesses autores de segunda e terceira categoria a Idade Média sorverá os seus conhecimentos clássicos; e lhes seguirá o exemplo. As numerosíssimas notícias literárias que se encontram no *Speculum Maius*, enciclopédia enorme do dominicano Vincentius de Beauvais († 1264), lembram os florilégios da decadência romana e bizantina. O *Skárdatal*, composto na Islândia por volta de 1260, já dá os nomes dos principais poetas escaldos em ordem cronológica. E o trovador provençal Peire d'Auvergne aprecia, em um sirventês, o valor dos seus diversos confrades na poesia, como que um Quintiliano da Provença; é quase uma história

literária do "gai saber" mediterrâneo — mas ainda "it's a long way to Tipperary".

A enorme acumulação de conhecimentos clássicos na época do humanismo produziu bibliografias sistemáticas, das quais a *Bibliotheca Universalis* (1545/1555), de Conradus Gesner, talvez seja o primeiro exemplo. O interesse enciclopédico prevalece, embora mais restrito, no *Dictionarium Historicum, Geographicum et Poeticum* (1553), de Carolus Stephanus. Os polígrafos chegam a compor dicionários biobibliográficos de autores de determinadas nações: do *De illustribus Angliae scriptoribus* (1619), do inglês John Pits (Pitseus), até a *Biblioteca Lusitana, Histórica, Crítica e Cronológica na qual se compreende a notícia dos autores portugueses e das obras que compuseram desde o tempo da promulgação da lei de graça até o tempo presente* (1741/1759), do português Diogo Barbosa Machado. Transformando-se a apresentação bibliográfica em narração conforme a ordem cronológica, teria nascido a história literária. O caminho histórico da evolução foi, porém, diferente.

Os eruditos do Barroco preferiram aos dicionários biobibliográficos as "enciclopédias críticas", nas quais as biografias de eruditos célebres de todos os tempos serviam de pretexto para se lhes discutirem as opiniões filosóficas e religiosas, sempre com o empenho de exibir um máximo de erudição enciclopédica e sempre com um olhar para as polêmicas filosóficas e religiosas da própria época. De Carolus Stephanus ainda depende o *Dictionnaire Théologique, poétique, cosmographique et chronologique* (1644), de Broissinière, substituído depois pelo *Grand Dictionnaire Historique ou Le Mélange Curieux de l'Histoire Sacrée et Profane* (1674), de Louis Moréri. Mas esta última obra, eruditíssima e enorme, excedera as forças de um trabalhador só; estava cheia de erros; e o famoso Pierre Bayle empreendeu retificá-los no seu *Dictionnaire Historique et Critique* (1697): mero pretexto para destruir a credibili-

dade de inúmeras lendas gregas e romanas, com alusões maliciosas à precária credibilidade das lendas cristãs. Tinha nascido a crítica histórica.

No dicionário de Bayle preponderam ainda os autores gregos e romanos. Mas a nova arma crítica não poderia deixar de dirigir-se contra a idolatria da Antiguidade. Quase ao mesmo tempo, a "Querelle des Anciens et des Modernes" põe em dúvida a superioridade das letras antigas em relação às modernas; pouco mais tarde, Vico reconhecerá os valores característicos das diferentes épocas históricas; e Montesquieu deduzirá da história romana certas leis gerais da evolução das nações. A noção "Tempo" adquire novo sentido histórico: significara "passado"; e agora significa "evolução que continua". As nações modernas substituem-se, na erudição, às nações mortas, e o conhecimento das suas literaturas quebra o monopólio da filologia clássica. Começam-se a compor histórias das literaturas modernas; mas são ainda "histórias" no sentido da erudição barrôca, coleções imensas, enciclopédicas, obras de verdadeiro fanatismo de reunir datas e fatos.

A *Histoire littéraire de la France*, começada em 1733 pelos beneditinos da congregação de St. Maur, estava ainda nos primeiros volumes, quando os jacobinos puseram fim violento aos religiosos; no século XIX, a Académie des Inscriptions assumiu o compromisso de continuar a obra, que está subordinada, porém, a um plano tão vasto que provavelmente nunca será concluída. Os franciscanos espanhóis Rafael Rodriguez Mohedano e Pedro Rodriguez Mohedano começaram em 1766 uma *Historia Literaria de España*, tão grande que no décimo volume, publicado em 1791, os autores ainda não tinham acabado a introdução. Outro religioso espanhol, o jesuíta Juan Andrés, expulso para a Itália, lá publicou a imensa obra *Dell'Origine, dei Progressi e dello Stato Attuale d'ogni Letteratura* (1782/1799), primeira tentativa de uma história da literatura universal. Enfim, o jesuíta italiano Girolamo Tiraboschi com-

pilou entre 1772 e 1782 os 9 volumes da sua *Storia della Letteratura Italiana*, indispensável até hoje como o maior repositório de fatos da história literária italiana. Tiraboschi dá tudo; mas não diz nada. Limita-se ao trabalho de biobibliógrafo. Ainda não é, isso, história literária no sentido em que entendemos hoje o termo.

O que falta em Tiraboschi é, além do senso crítico, a capacidade de narrar assim como um historiador narra os destinos políticos de uma nação. A nova crítica histórica ensinara o valor das literaturas modernas, independente dos modelos clássicos, enquanto os classicistas continuavam presos à rotina dos seus dogmas estéticos. Poder-se-ia supor que a introdução da crítica apreciativa na história literária tenha sido feita pelos "reacionários", providos de cânones certos, enquanto os representantes da nova ciência histórica teriam escolhido o caminho da narração. Na realidade, deu-se o contrário. O primeiro grande crítico dos tempos modernos, Samuel Johnson, talvez o maior de todos os críticos judicativos, preferiu a forma biográfica (*The Lives of the Poets*, 1781). E os últimos representantes franceses do dogma classicista foram os primeiros que apresentaram a história literária como narração contínua: Jean-François de La Harpe, no *Lycée ou Cours de Littérature Ancienne et Moderne* (1799), dá um exemplo que não será mais abandonado; e ainda Désiré Nisard (*Histoire de la Littérature Française*, 1844-1861), contemporâneo de Sainte-Beuve, é historiador e classicista impenitente ao mesmo tempo.

A ligação entre história e crítica veio do pré-romantismo, com o seu forte interesse pelas tradições históricas das nações modernas e pela apreciação crítica de épocas meio esquecidas, como a Idade Média. O precursor é Thomas Warton: a sua *History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century* (1774/1781) é a primeira obra na qual a história literária é assim tratada como se trata a história

política. O fundador da história literária autônoma é Herder.

Johann Gottfried Herder não deixou, entre os seus muitos escritos, uma só obra definitiva; mas é o maior dos precursores. Convergem em Herder tôdas as correntes espirituais da segunda metade do século XVIII — a crítica, o individualismo estético, o senso histórico, o gôsto das expressões populares; aprofundam-se, entram em novas combinações, e irradiam pelos tempos futuros. Dotado de extraordinária capacidade de análise intuitiva, Herder deu os primeiros exemplos de crítica criadora: cria imagens permanentes de poetas, cria o seu Shakespeare, por exemplo; e depois de Herder será impossível contentar-se alguém com meras indicações biobibliográficas. O registro dos livros é substituído pela história das obras e das idéias. Mas Herder não cria apenas indivíduos; também cria, por assim dizer, indivíduos coletivos. Com o mesmo poder de intuição apanha os traços característicos das literaturas nacionais, da inglesa, da espanhola, da grega, da hebraica, cria o conceito "literatura nacional" como a expressão mais completa da evolução espiritual de uma nação. Todo o nacionalismo do século XIX se inspirará em Herder, que é até o avô, embora involuntário, do pan-eslavismo e do racismo alemão. Contudo, é um homem do século XVIII: o seu ideal supremo é a Humanidade, e tôdas aquelas literaturas nacionais lhe aparecem como vozes mal isoladas, consonando na grande sinfonia Literatura Universal: conceito que também se deve a Herder.

As *Idéias para a Filosofia da História da Humanidade* (1784/1791), de Herder, não são uma história literária; mas uma obra cheia de sugestões, duas das quais particularmente importantes: a de que existe uma relação íntima entre a estrutura das línguas e a índole das literaturas; e outra, segundo a qual o mesmo princípio filosófico enforma a história política, religiosa, econômica e literária.

A primeira sugestão foi desenvolvida por Wilhelm von Humboldt, o criador da lingüística comparativa. Com êle começa o estudo filológico das literaturas modernas.

A outra sugestão inspirou a Friedrich Schlegel a idéia do paralelismo histórico na evolução de tôdas as artes, e da existência de uma lei de evolução espiritual, lei secreta que nos aparece através do tecido das datas cronológicas. Na *História da Literatura Antiga e Moderna* (1815), de Friedrich Schlegel, o "Tempo", como veículo da história, é o próprio fator determinante dos acontecimentos literários. Esta noção de "Tempo" está intimamente ligada ao chamado "passadismo" dos pensadores românticos: nada do que o tempo criou perde jamais o valor; continua a agir em nós, de modo que o fio cronológico dos fatos é, ao mesmo tempo, a árvore genealógica das obras do Espírito. Nada se perde, não importa quando e onde tenha nascido: as literaturas de tôdas as épocas e de tôdas as nações nos pertencem. Neste sentido é que se pode dizer: foi o romantismo que criou a "história da literatura" conforme o critério cronológico, como nós a conhecemos, e foi o romantismo que criou a noção da "história da literatura universal".

O resultado da historiografia romântica foi o alargamento notável dos horizontes. Até então, a história da literatura compreendia apenas os clássicos da Antiguidade e os clássicos franceses, eventualmente os imitadores destes últimos em outros países; a Idade Média e o Barroco estavam banidos, a ponto de as palavras "gótico" e "barroco" se usarem como expressões pejorativas. Até a Plêiade francesa estava esquecida na própria França, porque se condenava tudo antes do "Enfin Malherbe vint". Johnson tinha de defender Shakespeare; Lope de Vega e Calderón sofreram os ataques maciços do liberalismo espanhol; e as literaturas medievais passaram por "superstições superadas". Até no país do imparcialíssimo Tiraboschi, Dante fôra atacado, pouco antes, pelo jesuíta voltairiano

Saverio Bettinelli. O romantismo derrubou essas bastilhas do dogmatismo estético e da miopia nacional. A França devia a Chateaubriand contatos novos com a literatura inglesa, e a Madame de Stael a descoberta da literatura alemã. A *Histoire des Littératures du Midi de l'Europe* (1813/1819), de Simonde de Sismondi, chamou a atenção para os trovadores provençais, para Petrarca e Ariosto, Cervantes e Camões. Sainte-Beuve, no *Tableau Historique et Critique de la Poésie Française et du Théâtre Français au XVI^e Siècle* (1828), reabilitou a honra de Ronsard. O professor alemão Friedrich Bouterwek (*Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit*, 1801/1819) deu notícia exata de tôdas as literaturas ao alcance da sua vasta erudição lingüística.

O princípio cronológico — a outra descoberta do romantismo — é puramente formal; não tem conteúdo ontológico; e por isso transformou-se em rotina. É certo que a mesma época viu nascer a dialética de Hegel, bem capaz de conferir ao formalismo cronológico um sentido real. Os historiadores da Literatura, porém, perdidos num mar de fatos sem interdependência manifesta, não ousaram adotar o esquema dialético; o *Manual de História Universal da Poesia* (1832), do hegeliano ortodoxo Karl Rosenkranz, permaneceu como exceção, aliás sem grande importância. Era a desgraça da nova ciência "História da Literatura" — que só um hegelianismo falsificado a tivesse penetrado. A idéia hegeliana do "Espírito objetivo" ou "Espírito da época", que enforma tôdas as expressões de determinada época, prestava-se a adaptações pouco hegelianas; sobretudo os historiadores liberais reconheceram em todos os movimentos do passado as preocupações do momento atual. Gottfried Gervinus, grande historiador e mau crítico, escreveu a *História da Literatura Nacional Poética dos Alemães* (1835/1842) como história das reivindicações nacionais, como se os alemães de todos os tempos tivessem sido liberais de 1840, exigindo a unificação política do território

alemão e uma constituição parlamentar. Inspirado no ideal humanitário do século XVIII, Hermann Hettner viu a *História Literária do Século XVIII* (1855/1864) como luta do liberalismo cosmopolita contra as forças da reação, não sem aludir com hostilidade aos restos do romantismo. Neste último sentido, Hettner já pertence ao positivismo. Os dias do hegelianismo, ao qual se censuraram os anacronismos evidentes em favor de esquemas preconcebidos, também estavam contados. O fim era a renúncia completa a todos os métodos transcendentais de interpretação, dando-se preferência à coleção conscienciosa dos fatos verificáveis. Desde 1859, Karl Goedeke publicou os 11 volumes do *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung* ('Compendio de História da Poesia Alemã'), obra enorme e exatíssima, sem uma linha de interpretação crítica e sem vestígio de compreensão filosófica. Os tempos da biobibliografia pareciam voltar.

Esboçou-se a evolução na Alemanha, como exemplo. Mas esse caminho era fatal, como revela o exemplo italiano pelo paralelismo perfeito.

Também na Itália, Luigi Settembrini (*Lezioni di letteratura italiana*, 1866/1872) atualizou o assunto de maneira anacrônica: toda a história da literatura italiana lhe parecia uma luta entre as forças do clericalismo e as forças do liberalismo. Pelo menos, Settembrini encontrou um sucessor como nem a Alemanha nem qualquer outra nação européia encontraram: Francesco De Sanctis. Liberal e nacionalista, êle também, sabia no entanto excluir o anacronismo e transformar a "história dos movimentos" em história das idéias. Renunciou deliberadamente ao pormenor histórico, excluindo até as figuras secundárias; escreveu a *Storia della letteratura italiana* (1789) só em torno de Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Ariosto, Folengo, Maquiavel, Aretino, Tasso, com pequenos excursos sobre Lourenço, o Magnífico, Pulci, Bruno, Campanella e Vico. Êstes só; parece pouco para uma literatura tão gran-

de. Mas De Sanctis era um crítico de gênio; as suas interpretações transformaram as obras máximas da literatura italiana em ilustrações da história moral da nação, que se exprime com a maior perfeição pela voz daqueles mestres. Contra essa "simplificação profunda" revoltou-se o grande poeta Giosuè Carducci: pontifice da crítica histórica na Universidade de Bolonha, campeão do trabalho exato e positivo, contra as "arbitrariedades de-sanctisianas". Nada de síntese genial: edições de textos, monografias biográficas e bibliográficas, eis o que os inúmeros discípulos de Carducci fizeram, e com que conquistaram as cátedras de Literatura em tôdas as universidades italianas.

A luta entre De Sanctis e Carducci parece-nos, hoje, um tanto inútil. A pesquisa exata confirmava quase sempre as intuições geniais de De Sanctis; por outro lado, o próprio Carducci não evitou de todo a síntese, publicando as aulas *Dello Svolgimento della Letteratura Nazionale*. É verdade, porém, que a síntese de Carducci não tem nada em comum com romantismo ou hegelianismo suspeitos; é uma síntese positivista, determinista, que explica a evolução da literatura italiana pela cooperação de dois fatores causais: o espírito romano, pagão, e o espírito cristão.

Sem dúvida, era possível uma síntese dos conceitos de De Sanctis e Carducci. Encontra-se algo disso em Marcelino Menéndez y Pelayo: o espanhol eruditíssimo era historiador e crítico; e as suas monografias especializadas sobre *Horacio en España* (1877), *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1880/1882), *Orígenes de la Novela* (1905/1910), são vastas sínteses, inspiradas em convicções não de todo alheias ao romantismo. A vitória, porém, foi dos "positivistas".

É preciso uma análise atenta para se reconhecer o mesmo caminho de evolução na historiografia literária francesa. Abel-François Villemain, no *Cours de Littérature Française* (1828/1829), distingue-se dos dogmáticos do classicismo pela atenção às influências estrangeiras na li-

teratura francesa e pela tentativa de compreender a literatura como resultado das mesmas forças históricas que também determinaram as expressões políticas e artísticas da nação; Villemain, comparatista e "historiador da civilização" num campo especializado, é herderiano. Sainte-Beuve, em comparação com Villemain, é uma figura mais genuinamente francesa. A sua *Histoire de Port-Royal* (1840/1848), embora obra dum grande historiador, é, no fundo, um trabalho de crítica psicológica, desta criação tipicamente francesa dos "moralistas" do século XVII. Introduzindo-a na história literária, Sainte-Beuve criou a "crítica universitária" ou "crítica dos professores", tão típica da literatura francesa do século passado.

O fio da "evolução alemã" é retomado, na França, por Hippolyte Taine, imbuído de influências herderianas e hegelianas. Mas Taine é positivista: o conceito da independência das forças espirituais lhe é alheio. Entende Herder e Hegel como se fôssem biólogos do Espírito; e substitui a evolução autônoma e dialética do Espírito pela cooperação de fatores reais, as três famosas determinantes: "race", "milieu", "moment historique". Na *Histoire de la Littérature Anglaise* (1864/1869), Taine transforma a dialética hegeliana em jogo de causalismos positivos, entre os quais o "Tempo" não tem lugar; porque o Tempo nada determina. E' verdade que a consideração dada ao "moment historique" resguarda os direitos da cronologia; mas a cronologia, na obra de Taine, já não é o fator real que fôra nos românticos. É mero esquema de exposição. Pouco a pouco, a cronologia degenerará em instrumento didático, útil para a apresentação ordenada dos fatos literários.

Taine é o Herder do século XIX: todos descendem dele. O seu discípulo dinamarquês Georg Brandes (*Hovedstroemninger i det 19 Aarhundredes Litteratur*, isto é, 'As Correntes Principais da Literatura do Século XIX', 1872/1890) introduz o método de Taine no estudo da literatura contemporânea; depois, toda a crítica literária euro-

péia será brandesiana, quer dizer, positivista. O discípulo alemão de Taine é Wilhelm Scherer (*História da Literatura Alemã*, 1883): como Taine, Scherer nota as influências do meio político e social, compreendidas como fatores causais. Scherer é até mais positivista do que Taine: na ânsia de documentar o mais sólidamente possível os seus estudos, a documentação devora-lhe as conclusões. Afinal, Scherer é também discípulo do bibliógrafo Goedeke. Dá a maior importância à verificação exata de datas de publicação ou de pormenores biográficos, até dos mais insignificantes; organiza verdadeiras turmas de estudiosos para conseguir edições críticas; estuda minuciosamente as influências reais ou possíveis em todo verso, em toda expressão do poeta que se encontra, dir-se-ia, na mesa de operação filológica. Os discípulos de Scherer registraram os dias nos quais Goethe estava resfriado; e explicaram a escolha de um assunto dramático verificando a existência de um livro que o autor do drama nunca tinha visto. Scherer criou um novo tipo de história literária e o tipo do professor alemão.

A posição que Scherer ocupava na Alemanha, na França ocupava-a outro grande professor positivista: Ferdinand Brunetière. Mas o espírito sistemático dos franceses impediu a acumulação schereriana de pormenores insignificantes. A *Histoire de la Littérature Française* (1904/1907), de Brunetière, combina a explicação claríssima com a eloquência de um grande orador universitário. Até o tom professoral do *Manuel de l'Histoire de la Littérature Française* (1898) é compensado pela capacidade de exposição sistemática. Contudo, os três fatores materiais de Taine não podiam satisfazer ao credo espiritualista de Brunetière. Numa tentativa de salvar a autonomia da criação literária, inventou a famosa "evolução dos gêneros": nascimento, vida e morte da tragédia, da poesia, do romance, segundo uma lei quase biológica. O próprio Brunetière não podia deixar de admitir a natureza metafórica de todas as "leis" históricas, tomadas de empréstimo às ciências naturais;

das leis de Taine como das suas próprias. Mas o positivismo estava ainda muito forte.

Como os outros grandes professores franceses de sua época, como os Faguet, Deschamps, Brisson, também Brunetière era ensaísta e crítico. A história literária revelou a tendência de se decompor em ensaios monográficos, tendência bem positivista, da qual o inglês George Saintsbury e o alemão Albert Soergel são outros representantes.

"Enfin Lanson vint". Gustave Lanson reuniu a crítica pessoal dos Sainte-Beuve e Faguet ao cientificismo dos Taine e Brunetière; e o resultado foi a sua admirável *Histoire de la Littérature Française* (1894): tomou do positivismo a disposição cronológica; de Brunetière, o estudo separado dos gêneros dentro das épocas sumariamente delineadas; da crítica professoral, a composição dos capítulos como pequenos ensaios monográficos sobre os escritores mais importantes; ensaios, aliás, justapostos, sem tentativa de ligá-los por um fio explicativo. A época era da monografia.

Enfim, a organização de grandes histórias sintéticas das literaturas nacionais, compostas de monografias por menorizadas, excede as forças de um só escritor. Aparecem as obras coletivas: os 8 volumes da *Histoire de la Langue et de la Littérature Française, des origines à 1900* (1896/1900), sob a direção de Petit de Julleville; a *Storia Letteraria d'Italia scritta da una società di professori* (desde 1898); a *Cambridge History of English Literature* (1907/1916), dirigida por A. W. Ward e A. R. Waller; as *Epochen der deutschen Literatur*, que M. J. Zeitler, desde 1912, editou. Todas essas obras coletivas se parecem: delimitam as épocas segundo um esquema cronológico, mais ou menos arbitrário; e, dentro das épocas, ensaios monográficos sobre os escritores importantes alternam com capítulos sobre "poetas menores", "outros dramaturgos", etc., conforme os gêneros. Os ensaios e capítulos, as épocas e as eras se sucedem sem tentativa de ligá-los uns às outras.

Esse tipo de exposição foi adotado por todos os livros didáticos de história literária, quer para o ensino secundário, quer para o ensino superior. É o tipo de História da Literatura que todos nós conhecemos.

A história sinuosa do conceito "História da Literatura" deu como resultado uma síntese de narração cronológica, evolução dos gêneros e ensaio monográfico: o "Lanson". A cronologia garante a ordem da exposição; a classificação dos escritores menores conforme os gêneros assegura exposição completa; o tratamento monográfico apresenta a compreensão crítica — e por tudo isso o "Lanson" é admirável. Mas nos seus numerosos sucessores e imitadores, sejam autores de livros didáticos ou de grandes sínteses, aquelas qualidades foram gradualmente desaparecendo; em compensação, revelaram-se graves inconvenientes. As grandes sínteses não se podem basear em pesquisas originais; são feitas "de segunda mão", aproveitando documentação já utilizada. Fatalmente cai-se na rotina. Rotina, quer dizer, confiança absoluta na opinião dos autores utilizados. Na história literária, a rotina prejudica particularmente o lado crítico dos trabalhos. Ninguém pode ter lido tudo; e até com respeito às obras muito conhecidas os autores de histórias literárias preferem, as mais das vezes, repetir as opiniões consagradas. Enquanto a crítica literária se ocupa continuamente de revalorizações, destruindo os ídolos da convenção e revivificando autores ou épocas inteiras injustamente esquecidas ou desprezadas, os professores de História Literária repetem sem cansaço os mesmos clichês. O próprio Lanson não conseguiu jamais vencer a aversão a Baudelaire, que o seu mestre Brunetière lhe havia inculcado; até hoje aqueles professores se conservam na hostilidade à poesia barrôca, que toda a gente admira. Pouco a pouco, nasce nos livros didáticos de história literária um novo academicismo, comparável ao classicismo dogmático de La Harpe. Continuando-se assim a separação absoluta entre a história literária e a crítica

literária, aquela acabaria na oposição hostil à literatura viva; e os leitores e estudantes tiram dêsse desprezo à literatura viva pelos especialistas do passado a conclusão do desprezo pela literatura do passado. A História Literária, que parecia, na época do romantismo, a ciência mais viva, pondo o homem em comunicação com as almas humanas de todos os tempos e países, acabará como mausoléu de falsas celebridades, como a mais inútil de tôdas as disciplinas didáticas.

Este resultado é a consequência fatal das perdas que o conceito "Tempo" sofreu durante o século passado. Para os românticos, o Tempo significava uma categoria histórica; para os positivistas, era apenas o toque de relógio, indicando a hora exata do acontecimento. O Tempo dos românticos, que criaram a história literária, era a força viva do passado, agindo no presente; o Tempo dos positivistas era um esquema artificial, útil para a classificação cronológica dos fatos verificados. Por isso o Tempo dos positivistas não exerce influência determinante sobre a evolução histórica; é substituído, nessa função, pelos fatores reais, de Taine, ou pela evolução autônoma dos gêneros, de Brunetière. Acontece, porém, que a origem diferente de todos êsses conceitos não permite a síntese pacífica que os manuais da história literária pretendem apresentar.

Dois dos fatores reais — a raça e o ambiente — estão em oposição irreduzível ao fluxo cronológico dos acontecimentos literários: são fatores constantes; produzem continuamente obras e fatos que a evolução histórica já ultrapassou ou ainda não deixa prever. Daí os muitos "precursores" e "atrasados", que transformam a história literária em verdadeira corrida de cavalos. Por outro lado, os fatores móveis — o momento histórico — não exercem influência alguma sobre as raízes constantes da produção literária em determinados setores, p. ex., sobre o caráter feminino; daí observar-se num livro muito divulgado a seguinte classificação da matéria: "Os poetas românticos importantes";

"Os poetas menores do romantismo"; "Os classicistas atrasados"; e "As poetisas". Também no conhecido livro de André Billy sobre *La Littérature Française Contemporaine*, no qual os poetas são classificados em simbolistas, neoclassicistas, intimistas, etc., aparecem, enfim, "les poétesses", constituindo um apêndice como que fora do tempo e do espaço.

A impossibilidade de reconciliar a cronologia com os fatores reais de Taine levou os historiadores da literatura a uma separação dos conceitos: o capítulo sobre determinada época abre com descrição sucinta das transformações políticas e sociais — "milieu" e "moment historique" — para serem abandonados êsses conceitos e se confiar só na cronologia; os fatores reais de Taine sobrevivem apenas como uma espécie de pórtico decorativo. Mas isso também não adianta muito. Não é possível escrever a história literária em forma de anais; os acontecimentos mais diversos se misturariam da maneira mais confusa. Por isso, classificam-se os acontecimentos literários dentro de determinada época, conforme os gêneros, abrindo-se exceção unicamente para os escritores mais importantes, que são estudados em pequenos ensaios monográficos. A consequência é a ruína completa da cronologia, daquela mesma cronologia que serve de pretexto para conservar os esquemas da rotina.

Já em Lanson, os mistérios medievais aparecem depois de Villon e Commynes, e Garnier depois de Malherbe, porque o gênero "teatro" foi estudado separadamente. No mesmo Lanson, a separação dos gêneros é responsável pelo fato de Renan aparecer depois de Bourget. Numa das histórias literárias mais divulgadas, o manual *Notre littérature étudiée dans les textes* (10.^a edição em 1937), de Marcel Braunschvig, a separação rigorosa dos gêneros e o estudo monográfico dos escritores mais importantes têm consequências cronológicas das mais estranhas: no primeiro volume da obra de Braunschvig, os cavaleiros medievais

Villehardouin e Joinville aparecem depois de Villon, Descartes depois de La Bruyère, Corneille depois de Bossuet; no segundo volume, Diderot precede a Lesage, e Rousseau precede a Marivaux.

A origem contraditória dessas curiosidades cronológicas revela-se, com evidência, na *Cambridge History of English Literature*. Os editores adotaram a distribuição convencional da matéria segundo épocas (Idade Média, Renascença, etc., até um "Século XIX, 1.^a parte" e "Século XIX, 2.^a parte"); dentro dessas épocas separam-se os gêneros, e dentro de cada gênero aparecem os poetas e escritores em ordem rigorosamente cronológica, conforme os anos de nascimento. Em consequência, aparece Donne antes de Shakespeare (porque a poesia precede ao teatro), Wordsworth antes de Burns, Swinburne antes de Dickens, o naturalista Gissing antes de Ruskin e Pater. O capricho dos anos de nascimento é responsável pelo fato de Thackeray (nasc. em 1811), autor de *Vanity Fair* (1847) e *Henry Esmond* (1852), aparecer antes de Dickens (nasc. em 1812), autor do *Pickwick Club* (1836), *Oliver Twist* (1838), *Old Curiosity Shop* (1841) e *Christmas Carol* (1843).

Seria possível imaginar uma justificação de todos êsses pecados contra a cronologia. Com efeito, muito mais importantes que o fio cronológico dos acontecimentos literários são as relações estilísticas e ideológicas entre autores e obras. Seria justo conservar a ordem cronológica só de maneira muito geral e distribuir a matéria conforme os grandes movimentos estilísticos e ideológicos da história espiritual europeia. Mas a definição exata desses movimentos é obra da sociologia, da história da filosofia e da religião, da crítica literária. A história literária ignorava, até há pouco, êsses resultados; continuava a contentar-se com as definições mais convencionais da "Renascença" e do "Romantismo", e a adorar os ídolos "cronologia" e "gênero". O excelente comparatista Paul Van Tieghem, por exemplo, distribui a matéria, da maneira mais sumária, em

"Renascença", "Classicismo" e "Literatura moderna", e classifica, dentro dessas grandes épocas, os autores, conforme os gêneros. Quer dizer que Van Tieghem renuncia a todas as relações ideológicas e estilísticas, com o resultado cronológico seguinte: aparecem Montaigne depois de Cervantes, Lutero depois de Milton, Pascal depois de Beaumarchais, Chateaubriand depois de Heine, Walter Scott depois de Nietzsche; torna-se impossível qualquer compreensão dos fatos históricos; e o próprio fim didático não é realizado.

Compreende-se o resultado dessas confusões. Os especialistas da pesquisa monográfica e os críticos literários já não se ocupam muito com uma forma de exposição que parece antiquada. A ciência "História Literária" fica reservada aos professores do curso secundário, para fins estritamente didáticos. No resto, domina o cepticismo.

Benedetto Croce é o representante máximo desse cepticismo; não é historiador de literatura, nem o quer ser. É filósofo e crítico; e a sua crítica literária é aplicação dos princípios da sua estética. Os conceitos fundamentais da estética de Croce são a "expressão" e a "intuição": a obra de arte é o meio de expressão do artista; o prazer estético na obra de arte e a sua análise crítica são resultados de intuições. Quer dizer, o único objeto do estudo literário é a obra de arte; devemos estudá-la abstraindo dos acessórios históricos e psicológicos que acompanharam o processo poético e dos quais se encontram ainda vestígios na obra. Esse conceito estético tem notáveis consequências negativas. O conceito "influência", tão caro aos positivistas à maneira de Scherer e Lanson, perde toda a importância, porque precisamente só aquilo que não é "influência" justifica o estudo da obra de arte. Intencionalmente, aliás, fala-se em "obra de arte", em vez de "obra literária". Na estética expressionista de Croce, qualquer forma de expressão artística tem a mesma origem e o mesmo valor; desaparecem as fronteiras entre a literatura, a música e as

artes plásticas, e extinguem-se as fronteiras entre os gêneros literários, cuja separação se devia a condições históricas, contingentes, sem importância estética. Croce é historiador de profissão; mas como crítico literário não admite a importância dos fatores históricos. Na estética de Croce as obras de arte são monumentos isolados; e o trabalho do crítico consiste justamente na eliminação da "non-poesia", dos elementos acessórios, determinados por fatores psicológicos ou históricos. Croce nega peremptoriamente a importância de qualquer relação histórica ou psicológica entre as obras de arte; o estudo dessas relações não tem sentido; e a "História da Literatura" acaba.

Com efeito, Croce admite histórias literárias só como manuais didáticos ou como obras de consulta, de índole bibliográfica. Quando pretendeu estudar *La Letteratura della Nuova Italia* (1915/1939), escreveu uma série de 137 ensaios; e o seu panorama da literatura barrôca faz parte da *Storia dell'età barocca in Italia* (1929). Segundo Croce, só como estudo monográfico ou como parte da "história da civilização", em todas as suas expressões, a história literária é possível.

Decorridos muitos anos, a influência exercida por Croce parece, principalmente, negativa, como que de uma tempestade purificadora. Depois de Croce e apesar de Croce podia Attilio Momigliano escrever sua fina *Storia della Letteratura Italiana* (1936). Até Francesco Flora, crociano dos mais ortodoxos, escreveu uma *Storia della letteratura italiana* (1940/41), muito compreensiva. O cepticismo é, portanto, infundado. Contudo, continua de pé o seguinte resultado: Croce acabou com a pretensão dos positivistas de introduzir os métodos exatos das ciências naturais nas chamadas "ciências do espírito", sobretudo na historiografia. Neste ponto, a sua atuação coincide com a dos filósofos alemães Wilhelm Windelband e Heinrich Rickert, que, quase ao mesmo tempo, chamaram a atenção para a diferença essencial entre as ciências naturais e as ciências histó-

ricas. Não é por acaso que todos eles — Windelband, Rickert, Croce — são hegelianos. A sua crítica negativa lembrou as bases herderiano-hegelianas da história literária, que o positivismo tinha abandonado. O começo do século XX viu uma verdadeira renascença de Hegel, da qual Croce e Dilthey foram os protagonistas.

Na Alemanha de 1910 a separação entre a história literária e a crítica literária era a mais rigorosa possível. Todas as cátedras universitárias estavam regidas pelos discípulos de Wilhelm Scherer, ocupados com a edição de textos críticos e a verificação dos pormenores mais insignificantes da biografia de Goethe. A crítica literária alemã, por sua vez, era puramente jornalística, era a pior da Europa, desdenhando, com incompetência, mas com certa razão, a indústria escolar dos universitários, chamados na Alemanha de então "os mais estúpidos dos homens".

Wilhelm Dilthey era um universitário diferente. O último dos hegelianos e o primeiro dos neo-hegelianos — morreu em 1917, com 83 anos de idade — restabeleceu a independência das ciências históricas, criando uma nova psicologia, a "psicologia compreensiva": em vez de analisar as expressões psicológicas até chegar aos elementos mais primitivos, aproveitava-se da documentação literária, religiosa, filosófica, para construir tipos, representantes da estrutura psicológica total de determinada época. O título da sua obra capital — *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* ('Conceito do Mundo e Análise do Homem desde a Renascença e a Reforma', 1914) — quase basta para ilustrar a tendência dos seus estudos. Dilthey analisou com certa preferência os sistemas filosóficos e a documentação religiosa. Mas, no seu próprio dizer, "os poetas são os nossos órgãos para compreender o mundo"; e na sua obra *Das Erlebnis und die Dichtung* ('A Experiência e a Poesia', 1905) pretendeu justificar aquele axioma pela exploração do fundo ideológico em certos escritores — Lessing, Goethe, Hoelderlin e No-

valis. Dilthey estabeleceu uma relação entre a experiência vital e a expressão poética; Sainte-Beuve já tinha procurado o mesmo fim, porém com os instrumentos de uma psicologia naturalista. No fundo, Dilthey não se acha tão longe do positivismo como parece: o seu intuito secreto é o restabelecimento do sentido hegeliano nos conceitos naturalistas de Taine. Dilthey e sobretudo os seus discípulos falam, como Taine, da raça, do meio, do momento histórico; mas esses "fatores" não significam para eles realidades biológicas ou sociais, e sim meios de expressão, modalidades do "Espírito da época", do "Espírito objetivo" hegeliano.

As relações de Dilthey com o hegelianismo e, doutro lado, com o positivismo, constituem um dos mais importantes problemas da história da filosofia contemporânea. Dilthey foi um dos últimos descendentes do grande período goethiano-hegeliano da civilização alemã, da "era halyconica" da Universidade de Berlim; ocupava a própria cátedra de Hegel, mas numa época do domínio das ciências matemático-físicas e biológicas, do positivismo. Como hegeliano, Dilthey reconstruiu o conceito do "Espírito objetivo" ou "Espírito da época": concebeu todas as expressões religiosas, filosóficas, científicas, literárias, artísticas, de uma determinada época, como partes integrantes de uma estrutura espiritual, em cuja composição orgânica o nosso espírito de historiadores historicistas entra por meio da "psicologia compreensiva". Desta maneira construíram-se panoramas históricos de perspectiva e profundidade inéditas, verdadeiros "cortes transversais" através de épocas. Burckhardt, em *A Civilização da Renascença na Itália* (1860), já tentara coisa parecida. As obras exemplares do método diltheyano são o estudo da civilização borgonhesa no século XV por Jan Huizinga (*O Outono da Idade Média*, 1919), o estudo do período crítico da inteligência européia entre 1680 e 1715 por Paul Hazard (*La crise de la conscience européenne*, 1935), e o estudo panorâmico da

civilização grega por Werner Jaeger (*Paideia*, 1933). Em obras como estas realizou-se uma idéia da predileção de Dilthey: a construção de "tipos históricos", representantes das épocas. A consequência é a imobilidade desses panoramas estáticos: a história decompõe-se em períodos típicos, sem possibilidade de se construírem as transições entre eles. As tentativas de construir essas transições revelaram o lado positivo da filosofia de Dilthey: basearam-se nos "fatores reais", geração, raça, ambiente social, parecidos às categorias de Taine.

Os discípulos ortodoxos de Dilthey continuaram o seu trabalho de análise de estruturas psicológicas e de construção de tipos. Exemplo significativo é a *História da Autobiografia* (1907), de Georg Misch. Os estudos dessa ordem revelaram a existência de certos "tipos ideais" por trás de todas as manifestações espirituais de uma determinada época: o "asceta" e o seu complemento, o "clérigo vagabundo", na Idade Média; o "virtuoso" da Renascença, o "honnête homme" do classicismo francês e o "gentleman" do classicismo inglês, o "Gebildeter" do século XIX alemão. Mas era preciso explicar as modificações do tipo ideal, de época para época; e, com isso, introduziram-se no pensamento diltheyano conceitos de outra proveniência.

A observação de que o novo tipo aparece, quase de repente, em turmas inteiras, lembrou aos estudiosos alemães uma idéia do positivista francês Cournot acerca do aparecimento, com regularidade matemática, das novas gerações. Pinder e Alfred Lorenz aproveitaram-se do teorema na história das artes plásticas e da música; Eduard Wechsler introduziu-o na história da literatura (*A Geração como Turma de Mocidade e a Sua Luta pela Forma de Pensar*, 1930); Albert Thibaudet baseou no mesmo princípio a sua *Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours* (1936). O teorema das gerações trouxe uma vantagem muito grande: substituiu as divisões cronológicas, sempre arbitrárias e controversas, por uma espécie de lei. Mas foi

uma lei biológica, o que ameaçava, de novo, a independência das manifestações espirituais. A tentativa de Pinder de apoiar o teorema das gerações em séries puramente matemáticas dos anos de nascimento não foi bem sucedida; transformou a história das belas-artes quase em astrologia. A porta estava aberta para a introdução de outros "fatores reais".

O método de Dilthey permitiu perfeitamente a introdução de fatores sociológicos. O famoso trabalho de Max Weber sobre a relação entre a ética calvinista e o nascimento do espírito burguês (*A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, 1904/1905) não é outra coisa senão a introdução dos fatores sociais num "corte transversal" histórico; o próprio Weber adotou o método diltheyano de construir "tipos ideais". Um discípulo de Dilthey, Bernhard Groethuysen, aplicou as categorias weberianas ao estudo das relações entre o jansenismo e a mentalidade da nova burguesia francesa (*Origines de l'esprit bourgeois en France*, 1927). Esses estudos, combinados de historiografia "cultural" e historiografia econômica, não ficaram indiscutidos. Censurou-se-lhes a indecisão com respeito à questão de causa e efeito: é a mentalidade religiosa que modifica as estruturas sociais, ou é a estrutura social que modifica a mentalidade religiosa? Alegaram-se contra Weber a permanência de estruturas sociais através de modificações espirituais e a permanência de estruturas espirituais através de modificações sociais, de modo que vários "tipos" podem coexistir e coexistem na mesma época.

Não é possível explicar todas as manifestações duma época partindo de um tipo só; sempre existe pelo menos um "tipo de oposição". Neste sentido modificou Karl Mannheim ("O Problema das Gerações", in: *Koelner Vierteljahrshfte fuer Soziologie*, VII, 1928, fasc. 2/3) o teorema das gerações: a nova geração sofre o impacto de uma nova situação social e separa-se em grupos que reagem de maneiras diferentes. Vieram ao encontro desse conceito sociológico os estudos de Max Weber e dos seus discípulos

acêrca da relação entre a história social e a história religiosa; começava-se a falar em estilo calvinista e literatura do pietismo. O lado social da equação foi acentuado pelos marxistas; Sakulin, na sua história da literatura russa, classificou os escritores conforme a proveniência social: literatura dos latifundiários, dos burocratas, dos pequenos-burgueses, dos proletários. "Quantas classes sociais, tantos estilos": êste princípio substituiu os "estilos das gerações".

O "ambiente" de Taine, que reconhecemos sem dificuldade neste conceito, não era, porém, tão simpático aos estudiosos burgueses como a "raça". Evidentemente, não se tratava da simples raça biológica, e sim duma cooperação quase mística de heranças raciais e influências da paisagem, na *História Literária das Tribos e Paisagens Alemãs* (1912/1928), de Joseph Nadler. Obra de fundo místico, com alusões políticas bastante antipáticas, mas que teve o mérito de renovar certas idéias de Herder e chamar a atenção para a diferença de evolução entre os alemães ocidentais e meridionais, inclinados para o classicismo, e os alemães orientais, místicos e criadores do romantismo; também tirou proveito disso a história literária dos eslavos.

Tôdas essas tentativas, por mais diferentes que sejam, concordam em um ponto: substituem as épocas convencionais da história literária por grupos estilísticos, melhor definidos. Essas definições constituem a contribuição mais valiosa da nova "escola alemã" para a renovação da história literária. "Renascença" e "Romantismo" perderam o sabor de termos didáticos, revelando complicações inesperadas. Surgiu novo termo, até então só conhecido na história das artes plásticas: o Barroco. Notabilizaram-se os estudos de Warburg sobre as "Proto-Renascenças" medievais, de Herbert Cysarz sobre o Barroco, de Emil Ermatinger sobre Barroco e Rococó, de Hermann Korff e Franz Schultz sobre o Classicismo, de Fritz Strich e Julius Petersen sobre o Romantismo. Então, os "períodos" e "fases" convencio-

nais da história literária já estavam abolidos. Thode e Burdach já tinham chamado a atenção para as proto-renaixanças medievais, antes da “grande” Renascença italiana do século XV. Já não era possível interpretar o Barroco como “decadência” da Renascença. Alois Riegl, talvez o maior dos historiadores das artes plásticas, já afirmara que não existem “épocas de decadência” nem “épocas primitivas”, que são meros preconceitos do gosto acadêmico. Os artistas de todos os tempos sabem exprimir bem o que pretendem exprimir, e o que parece aos classicistas incapacidade formal não é senão o instrumento adequado de uma diferente visão do mundo. Uma vez mais, depois do romantismo, aboliram-se as fronteiras do “bom gosto” e alargou-se imensamente o campo das pesquisas.

No terreno das artes plásticas, reabilitaram-se principalmente as épocas denominadas “primitivas” ou de chamada “decadência”, desprezadas durante o domínio do gosto classicista: a Idade Média, o Barroco. No campo dos estudos literários, também se revalorizou o Barroco — Donne, os “metaphysical poets” e os dramaturgos jacobinos na Inglaterra, Góngora e os gongoristas na Espanha, Gryphius na Alemanha; depois, a poesia barrôca *avant la lettre*, com Scève e a escola de Lião, e a poesia barrôca *depuis la lettre* com Hoelderlin; depois, os místicos de todas as épocas, o “romantismo místico” de Novalis e o “romantismo barroco” de Nerval ou Beddoes; enfim, toda literatura de um fundo ideológico diferente da ideologia positivista do século XIX, essa base da historiografia literária rotineira. Sobre tudo as diferenças dificilmente explicáveis entre o romantismo alemão, conservador, e o romantismo francês, revolucionário, produziram bibliografia imensa. Como instrumento exato para o estudo das relações entre a ideologia e a expressão literária ofereceu-se a análise estilística, entendendo-se por “estilo” não já a correção gramatical nem o enfeite retórico, e sim a expressão total da personalidade pela linguagem, a revelação até às vezes in-

voluntária das intenções secretas do autor pelo vocabulário, a sintaxe, o metro. Na Alemanha destacaram-se os trabalhos importantíssimos de Karl Vossler, sobre Dante (*Die Goettliche Komödie*, 1913, 1925), La Fontaine (1919), Racine (1926), e as análises sutis dos estilos de Péguy e Proust por Leo Spitzer (*Stilsprachen*, 1928). Foi profunda a influência que essa nova filologia alemã exerceu sobre os filólogos espanhóis: Dámaso Alonso, especialista incomparável dos estudos gongóricos, José María de Cossío, Pedro Salinas e tantos outros. Na Inglaterra, I. A. Richards, o autor dos *Principles of Literary Criticism* (1924) e *Practical Criticism* (1929), revivificou esquecidos conceitos do grande poeta e maior crítico inglês, Coleridge: encontrou na própria ambigüidade da língua, meio emocional, meio racional, a raiz da diferença entre poesia e prosa, o motivo profundo da expressão literária. Os críticos americanos, V. T. Ransom, Allen Tate, Cl. Brooks, R. P. Blackmur, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Kenneth Burke — todos eles são, *bon gré, mal gré*, discípulos de Richards, especialistas da análise estilística, ensinando a ler os textos literários como nunca antes foram lidos. Estabeleceu-se a ligação mais íntima entre a crítica literária e a filologia universitária.

Só a historiografia da literatura ainda não entrou nessa combinação feliz. São raríssimas as obras — como a excelente *Historia de la Literatura Española* (1937), de A. Valbuena Prat — que se abrem às análises estilísticas e ideológicas e aos resultados da crítica nova. A grande maioria dos autores de manuais, sobretudo dos manuais destinados ao ensino secundário e superior, e das sínteses de divulgação, continuam na rotina: desprezam, ou nem mencionam, Scève e Garnier, Donne e Tourneur; consideram Hoelderlin e Nerval como “poetas menores”, ignoram deliberadamente tudo o que se tem feito para renovar o sentido do termo “romantismo”, e teimam em empregar “gongórico” em sentido pejorativo. A sentença

mais suave que se possa pronunciar com respeito a essas obras será: são irremediavelmente antiquadas. É preciso realizar nova síntese.

O fim da síntese tentada é a apresentação da história literária como interpretação histórica. Os manuais, os pequenos e os grandes, não satisfazem essa exigência; as mais das vezes, a história de determinada literatura compõe-se de uma coleção de pequenos ensaios a respeito dos escritores mais importantes, reunindo-se os outros em capítulos-caixas de "poetas menores". Dentro do tamanho fatalmente reduzido de uma história literária, esses ensaios só podem ser esboços insuficientes, tanto mais insuficientes quanto maior o terreno que o trabalho abrange; e a consequência inelutável desse sistema é a incoerência, a justaposição incoerente de capítulos e parágrafos isolados e as transições artificiais como "Outro grande poeta desse tempo foi Fulano", "Menos importante é Beltrano". Esse método "individualizante" ignora ou escurece as relações históricas, ao ponto de tornar impossível a interpretação histórica. Contudo, a existência de capítulos isolados sobre Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Calderón, numa obra como a de Valbuena Prat, lembra-nos a origem individual, pessoal, de toda a literatura; como expressão total da natureza humana é que a literatura aparece no mundo, e nessa função é que não pode ser substituída por coisa alguma. Mas cumpre distinguir a origem individual das obras, e por outro lado a relação histórica, supra-individual, entre as obras. Aquela é o objeto da crítica literária; esta é o objeto da história da literatura e só se pode basear em critérios estilísticos ou sociológicos.

Do lado da análise estilística, o ideal seria uma história da literatura sem nomes de autores — o que já foi tentado na história das artes plásticas: uma história exclusivamente das qualidades e elementos estilísticos das obras literárias, culminando numa história dos estilos, sem consideração das contingências individuais, até sem estudar os

indivíduos, os autores. Mas o que não deu bem certo na história das artes plásticas daria muito menos certo na história da literatura. Além daquele "fator individual", que não é possível desprezar nem será desprezado, agem as influências "racionais" — política, situação social, correntes filosóficas e científicas — impondo a análise ideológica. Do lado da análise ideológica, o ideal seria uma história do "Espírito objetivo" — interpretado como espírito autônomo ou como superestrutura da estrutura econômico-social, não importa — estudando-se as obras literárias como repercussões cristalizadas da evolução das idéias ou como repercussões das transições sociais. O perigo, nisso, será a perda dos critérios propriamente literários. Numa obra de tanta influência como *Main Currents in American Thought* (1927/1930), de V. L. Parrington, reinterpretação da história literária americana do ponto de vista da evolução social do país, podia censurar-se a incompreensão de todas as obras que não servem para ilustrar aquela evolução; e em obras de críticos marxistas como V. F. Calverton (*The Liberation of American Literature*, 1932) e Bern. Smith (*Forces in American Criticism*, 1939), a história literária transforma-se de todo em sociologia aplicada. No pólo oposto, um A. O. Lovejoy, o editor do *Journal of the History of Ideas*, estuda as obras literárias como se fossem teses filosóficas; os elementos propriamente literários tornar-se-iam enfeite supérfluo, senão incômodos obstáculos à interpretação ideológica, disfarces das idéias puras.

Uma síntese admirável dos métodos modernos encontra-se em *English Pastoral Poetry* (1935), de William Empson, discípulo inglês de I. A. Richards. É, como o título o indica, uma monografia especializada, historiando um gênero. Mas o "gênero" pastoral é estudado em todas as suas expressões, na poesia narrativa, lírica, dramática, novelística, sem se considerar a antiquada separação dos gêneros, já abolida por Croce; e "historiar" não significa estudar conforme o fio cronológico, e sim acompanhar a

evolução de um meio de expressão de ideologias diferentes: a poesia pastoral, expressão do evasionismo aristocrático durante a Renascença e o Barroco, revela, no século XVIII, tendências rebeldes, opondo-se às injustiças produzidas pela revolução industrial. Mas aquelas poesias, comédias, novelas, não são panfletos políticos nem tratados sociológicos; são expressões do estado emocional dos autores, e revelam o sentido ideológico só através da análise dos elementos literários, da análise estilística; e foi só o valor estético, o "lirismo", desses elementos, que decidiu da sorte das obras, do esquecimento de algumas e da permanência de outras. Enfim, Erich Auerbach deu um corte transversal pela história literária ocidental inteira (*Mimesis*, 1946), já não para caracterizar um gênero ou em estilo, mas um princípio estilístico: o realismo.

Trabalhos como os de Empson e de Auerbach constituirão os materiais da futura história literária. Por enquanto, e nesta obra, só foi possível fazer uma revisão geral dos valores, substituindo, em todos os pontos particulares, as "fables convenues" da rotina pelos resultados da análise estilística e da análise ideológica. No resto, não foi possível aplicar o método monográfico de Empson numa obra de síntese; ou, antes, foi preciso elaborar outro método, semelhante, mas adequado às exigências diferentes do tema.

O primeiro problema foi o da multiplicidade do assunto. Uma história da literatura universal — o Ocidente euro-americano constitui praticamente o nosso Universo espiritual — não pode limitar-se às chamadas "grandes" literaturas: grega, romana, italiana, espanhola, francesa, inglesa, alemã, russa. Entende-se, sem discussão, a inclusão das literaturas escandinavas, de tanta importância nos séculos XIX e XX; depois, de mais três literaturas, tão tradicionais como aquelas: a portuguesa, a holandesa e a polonesa; depois, das literaturas provençal e catalã, importantíssimas na Idade Média, e hoje novamente representadas por gran-

des valores; depois, dos ramos americanos de algumas literaturas européias: a norte-americana, a hispano-americana e a brasileira. Quem não ignora o assunto não discutirá a necessidade de estudar também as literaturas tcheca e húngara. Enfim, não se compreende uma história da literatura do Ocidente da qual fôsse excluída a maior das literaturas medievais, a latina, ou na qual não ocorressem os nomes do romeno Eminescu, do finlandês Kivi, e da galega Rosália de Castro. Para resolver o problema dessa multiplicidade, as obras de síntese coletivas justapõem simplesmente uma história separada da literatura italiana, uma da literatura francesa, uma da literatura inglesa, etc., etc.; evidentemente, isso não é síntese, e sim coleção incoerente. Daí não pode resultar jamais uma "história universal" da literatura universal. Nem basta distribuir assim as literaturas dentro dos grandes períodos históricos. É necessário abolir as fronteiras nacionais para realizar a história da literatura européia (e americana).

A história dessa literatura "internacional" compõe-se de grandes períodos, cujos nomes o uso consagrou: Idade Média, Renascença, Barroco, Ilustração, Romantismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo, etc. Esses nomes já não são, como há 40 anos, apelidos de "escolas", clichês sem significação precisa; graças à análise estilística e ideológica, já têm sentido. Pois renovou-se, através de muitas discussões, a periodização da história literária. Um repertório dessas discussões é a publicação dos debates do Segundo Congresso Internacional da História Literária em Amsterdã, 1935 (publicados no *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX, 1937). Os resultados foram condensados e as conclusões tiradas por H. P. H. Teesing (*Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen, 1949) e E. Auerbach (*Doctrine générale des époques littéraires*, Frankfurt, 1949). Discutir esses períodos e acompanhar-lhes a manifestação nas obras individuais é o segundo problema da síntese e a pró-

pria tarefa da historiografia literária. Dêste modo, a história literária das nações e autores é substituída pela história literária dos estilos e obras, como expressões da estrutura espiritual e social das épocas. A cronologia perde o domínio absoluto; as faltas contra ela se justificam sempre que a discussão e a evolução dos estilos as impõem. Mas só nesse caso. Não teria sentido violar arbitrariamente a cronologia. A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir êsse ritmo — refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais. A repercussão imediata dos acontecimentos políticos na literatura não vai muito além da superfície, e quanto aos efeitos da situação social dos escritores sobre a sua atividade literária será preciso distinguir nitidamente entre as classes da sociedade e as correspondentes “classes literárias”. A relação entre literatura e sociedade — eis o terceiro problema — não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica). Essa interdependência constitui o objeto da “sociologia do saber”, disciplina sociológica, cujos fundamentos foram lançados pelos trabalhos de Max Weber, Scheler e Mannheim. Os conceitos da “sociologia do saber” permitem estudar os reflexos da situação social na literatura sem abandonar o conceito da evolução autônoma da literatura. Neste campo de estudos não existem, por enquanto, soluções definitivas (nem as haverá, provavelmente); e justamente por isso os conceitos da sociologia do saber servem para estabelecer a síntese, procurada como base da história literária. Todas as sínteses são provisórias.

A literatura é, pois, estudada nas páginas seguintes como expressão estilística do Espírito objetivo, autônomo,

e ao mesmo tempo como reflexo das situações sociais. Nada será mais justo do que a objeção: isso não é síntese, e sim ecletismo, sem capacidade ou sem vontade de se decidir. A resposta só pode ser tão relativista como o é a própria sociologia do saber: para sair daquela antinomia, seria necessária uma decisão de ordem metafísica, já fora do alcance da sociologia do saber, já fora das possibilidades que a nossa situação espiritual-social, nesta nossa civilização, oferece. Só quando esta civilização, com a sua literatura e a sua sociologia do saber, houver acabado, será possível julgá-la definitivamente, e nesse julgamento será implicada aquela “decisão metafísica”. É uma resposta “immanentista”, do ponto de vista “dentro” da nossa civilização, da nossa literatura, sem possibilidade de julgá-la de fora, segundo critérios absolutos; só se pode tratar de compreender, nessa literatura, as relações, os valores relativos — os partidários do método sociológico lembrar-se-ão do relativismo da sua epistemologia, e os adeptos do espiritualismo das palavras do apóstolo, de que é fragmento todo o saber humano.

Assim, o método estilístico-sociológico tem de provar, pela sua aplicação à literatura, a capacidade de explicar as relações entre os fatos literários, substituindo-se a enumeração biobibliográfica dos fatos pela interpretação histórica. Seria apenas mais uma prova em favor do método se se verificasse a impossibilidade de aplicá-lo a literaturas de outro tipo, fora do ciclo da nossa civilização. Estão neste caso as literaturas da Antiguidade greco-romana.

Serão discutidos os obstáculos invencíveis que se opõem à interpretação estilístico-sociológica das literaturas antigas. Apesar das recentes análises sutis das leis de composição da poesia, tragédia e prosa gregas, e apesar do muito que sabemos hoje da história social da Antiguidade, falta-nos a *encheiresis*, a “ligação espiritual” entre os fenômenos de ordem diferente, para interpretar-lhes a história. E mesmo se possuíssemos todos os elementos, pro-

vàvelmente só se revelaria o nosso afastamento definitivo da Antigüidade, o caráter “exótico” do mundo greco-romano. Contribui para isso o estado irremediavelmente fragmentário do nosso conhecimento do assunto: conservou-se muito pouco da poesia lírica grega, menos da décima parte da literatura dramática, pobres fragmentos da imensa bibliografia em prosa. Restam-nos obras e figuras isoladas, tiradas da conexão histórica — e a história das literaturas antigas ficará sempre reduzida à condição de análises filológicas e críticas. A verdadeira importância daquelas figuras isoladas — a sua importância para nós outros — só se revela através dos reflexos que deixaram nas letras modernas, durante as renascenças sucessivas que compõem a história literária do Ocidente “moderno”, quer dizer, pós-antigo.

Neste ensaio de interpretação histórica da literatura do Ocidente, a história da literatura greco-romana só pode figurar a título de introdução; depois, a discussão daqueles reflexos, do “humanismo europeu”, constitui a transição para o verdadeiro comêço: a fundação da Europa.

PARTE I

A HERANÇA

CAPÍTULO I

A LITERATURA GREGA

A LITERATURA grega⁽¹⁾, tão variada com respeito aos metros da versificação, estilos de expressão, gêneros e temperamentos, parece um pouco monótona quanto aos assuntos. Muitas vêzes voltam nas peças teatrais os mesmos enredos, a poesia celebra sempre os mesmos ideais, os prosadores sempre se apóiam nas mesmas citações. A base da literatura grega continua, durante os séculos, sempre a mesma, e essa base é um ciclo de poesias épicas que constituem um cânon tradicional e invariável. A maior parte dessas epopéias e poemas estava ligada, de qualquer maneira, ao nome de um poeta lendário; nome que se encontra até hoje nas fôlhas de rosto das nossas edições da *Iliada* e da *Odisséia*: o nome de Homero⁽²⁾.

1) H. N. Fowler: *The History of Ancient Greek Literature*, 2.^a ed. New York, 1910.

G. Murray: *The History of Ancient Greek Literature*. New York, 1912.

A. et M. Croiset: *Histoire de la Littérature Grecque*. 2.^a ed. Paris, 1920.

W. Christ: *Geschichte der Griechischen Literatur*. 6.^a ed. 3 vols. Muenchen, 1920.

H. J. Rose: *A Handbook of Greek Literature*. 3.^a ed. London, 1948.

2) A primeira edição impressa das epopéias homéricas é a de Chalkondylos, Florença, 1488. Seguiram-se a Aldina, de 1504, a de Stephanus, de 1566, e inúmeras outras, até a edição crítica de Immanuel Bekker, 1858. A melhor edição moderna é a de Allen, 5 vols., Oxford, 1902/1912. As obras principais sobre Homero, além das citadas na discussão da "questão homérica", são as seguintes:

Nenhum autor clássico alcançou jamais fama tão indiscutida. O nome de Homero tornou-se sinônimo de poeta. Essa glória é, em grande parte, o resultado de inúmeros esforços malogrados de imitá-lo. Será difícil enumerar as epopéias que se escreveram para rivalizar com Homero; e o fracasso manifesto de todos os imitadores fortaleceu a unanimidade de opinião: Homero é o maior dos poetas. Os gregos antigos consentiram, mas por outros motivos; porque nunca — senão nas últimas fases da decadência literária — um poeta grego pensou em imitar Homero. As epopéias homéricas eram consideradas como cânon fixo, ao qual não era lícito acrescentar outras epopéias, de origem mais moderna. A *Iliada* e a *Odisséia* eram usadas, nas escolas gregas, como livros didáticos; não da maneira como nós outros fazemos ler aos meninos algumas grandes obras de poesia para educar-lhes o gosto literário; mas sim da maneira como se aprende de cor um catecismo. Para os antigos, Homero não era uma obra literária, leitura obrigatória dos estudantes e objeto de discussão crítica entre os homens de letras. Na Antiguidade também, assim como nos tempos modernos, Homero era indiscutido: mas não como epopéia, e sim como Bíblia. Era um Código. Versos de Homero serviam para apoiar opiniões literárias, teses filosóficas, sentimentos religiosos, sentenças dos tribunais, moções políticas. Versos de Homero citaram-se nos discursos dos advogados e estadistas, como argumentos irrefutáveis. "Homero": isto significava a "tradição", no sentido em que

I. A. Symonds: *Studies of the Greek Poets*, Second Series. London, 1876.

K. Bréal: *Pour mieux connaître Homère*. 2.^a ed. Paris, 1911.

K. Roth: *Die Odyssee als Dichtung*. Paderborn, 1914.

T. T. Sheppard: *The Rise of the Greek Epic*. Oxford, 1924.

E. Turolla: *Saggio sulla Poesia di Omero*. Bari, 1930.

W. I. Woodhouse: *The Composition of Homer's Odyssey*. Oxford, 1930.

F. Robert: *Homère*. Paris, 1950.

E. M. Bowra: *Heroic Poetry*. Oxford, 1952.

a Igreja Romana emprega a palavra, como norma de interpretação da doutrina e da vida.

Mas essa doutrina e essa vida não têm nada com a nossa vida e as nossas tradições. Homero é, podia ser a bíblia dum mundo alheio. O famoso "realismo objetivo" de Homero, que o tornou norma da vida grega, afasta-o justamente da nossa vida, cuja realidade exigiria outras normas objetivas, diferentes. Para nós outros, *Homero* não pode ser outra coisa senão símbolo de uma grande obra literária, puramente literária e capaz de ser discutida. Por isso, a autenticidade das epopéias homéricas — a famosa "questão homérica" — teria tido a maior importância para os gregos antigos, a mesma que tinham nos séculos XVIII e XIX as discussões entre os teólogos sobre a autenticidade dos livros bíblicos. Para nós, a questão homérica, que tanto apaixona os filólogos e arqueólogos, é de importância bem menor. Antes, tratar-se-ia de saber se a *Iliada* e a *Odisséia* são monumentos veneráveis ou forças vivas. Mas não pode haver dúvidas: embora imensamente remotos de nós, os dois poemas continuaram sinônimos de Poesia.

Matthew Arnold, no seu ensaio sobre a arte de traduzir Homero³⁾, deu ao "realismo homérico" uma definição estilística: o estilo de Homero seria "rápido, direto, simples e nobre". As três primeiras qualidades definem o realismo; pela quarta, distingue-se Homero de todos os outros realistas. Homero fala de tudo o que é humano; inclui na vida humana os deuses, que têm feição inteiramente nossa, mas também o lado infra-humano e até animal da nossa vida. As fadigas físicas, a comida, o amor nas suas expressões físicas, tudo entra em Homero, e as palavras mais grandiloquentes sobre deuses e heróis dariam só um contraste desagradável com a realidade da vida descrita,

3) M. Arnold: "On Translating Homer", 1861. (In: *Essays Literary and Critical*, 1865.)

se não fôsse aquela quarta qualidade do estilo homérico: tudo aparece dignificado, nobre, e não pela escolha de eufemismos, mas pelo emprêgo de adjetivos e comparações estereotipados. A monotonia aparente dessas repetições parece dizer-nos: vejam, a vida humana é sempre assim, é eternamente assim; e êsse aspecto das coisas *sub specie aeternitatis* dignifica tudo, sem desfigurar jamais a verdade. Homero — ou como quer que se tenha chamado o poeta, não importa — consegue o milagre de dar vida verdadeira em fórmulas fixas, em clichês. Não importa se isso é resultado das capacidades inatas de um povo genial ou do trabalho de um gênio poético. Revela a presença de uma grande capacidade de estilização, da mesma que se mostra na composição das duas epopéias.

A *Iliada* está cheia de ruído de batalhas e lutas pessoais. À primeira vista, é difícil distinguir os pormenores: tudo e todos parecem iguais, como nos quadros dos pintores florentinos do século XV, nos quais tôdas as figuras têm a mesma altura. A análise do enredo patenteia logo uma multiplicidade de episódios em torno dos personagens principais: ira, abstenção e luta final de Aquiles, as empresas bélicas individuais de Ajax, Diomedes e Menelau, as intervenções de Agamémnon e Ulisses, aquêle nobre, êste prudente, a sabedoria episódica de Nestor e a maledicência episódica de Tersites, e mais os episódios troianos: a fraqueza de Páris, a bravura estóica de Heitor, o sentimento sentimental de Andrômaca o sentimento trágico de Príamo. O fim de Tróia não é absolutamente o assunto do poema. No comêço, é indicado como assunto a ira de Aquiles. Mas esta "Aquileis" ocupa só parte do poema; outras partes, nas quais a luta por Tróia é o assunto, quebram a unidade, e a "Aquileis" termina no trágico canto XXIII, sem que cheguemos a assistir à queda de Tróia. Mas a *Iliada* tem um canto mais: o XXIV. O fim da epopéia é o encontro entre Aquiles e Príamo: entre Aquiles, cuja atitude pessoal impediu a realização dos

planos gregos, e Príamo, que sabe, no entanto, condenada a sua cidade. O mesmo, porém, sabemos desde o comêço e através de tôdas as lutas episódicas: Tróia está perdida. A *Iliada* é um poema grego; a maior parte dos acontecimentos narrados passa-se entre os gregos, e o ponto de vista do poeta parece o grego, contra os troianos assediados. Nas versões latinas da *Iliada* que se fizeram no fim da Antiguidade e que passam sob os nomes de Dictys e Dares, o ponto de vista mudou: os autores tomam partido pelo lado troiano; e a Idade Média, que só conheceu essas versões latinas, acompanhou-os. Desde o tempo dos humanistas, parece-nos isto uma deturpação do sentido da epopéia; mas teremos de admitir o senso de justiça na interpretação medieval. Homero é grego; mas não toma partido, mantém-se objetivo. Quase ao contrário, o seu sentimento humano inclina-se mais para os troianos; é aos gregos que êle lembra, em versos memoráveis, o destino de tôdas as gerações que "caem como as fôlhas das árvores"; e o único episódio em que se revela certo sentimentalismo é a cena de despedida entre Heitor e Andrômaca. Em tôda a epopéia, sente-se vagamente, e dolorosamente, o futuro fim da cidade assediada; a tragédia de Tróia é o designio poético que unifica os episódios dispersos da *Iliada* em torno da "Aquileis", que termina com o golpe decisivo contra Tróia: a morte de Heitor.

Idêntica unidade de composição se revela na *Odisséia*. Na aparência, não há ligação entre o "Nostos", a viagem de Ulisses pelo Mediterrâneo em busca da pátria, e o "Romance de Ítaca", a expulsão dos pretendentes da fiel Penélope. O "Nostos" é um grande conto de fadas: as aventuras de um capitão fantástico, entre lotófagos, ciclopes, sereias, phaiacos, nas ilhas da Calipso e da Circe, entre os rochedos de Cila e Caríbdis; é, ao mesmo tempo, pesadelo e sonho de felicidade de marinheiros gregos. O "Romance de Ítaca" não é conto de fadas: é um quadro doméstico, quase burguês, descrito com o realismo de um

comediógrafo parisiense do século XIX, com intervenções de realismo popular, desde a figura do pastor até ao cão de Ulisses, que reconhece o dono e morre. Exatamente no meio, entre as duas partes, no canto XI, há a "Nekyia", a descida de Ulisses ao Hades, onde encontra os mortos da guerra troiana lamentando a vida perdida. Com êsse episódio as aventuras acabam. A partir dêsse momento o poeta dos heróis canta a realidade prosaica: a casa, a família, os criados e o cão. No reino da Morte, Ulisses encontra o caminho da vida. A "Nekyia", entre as aventuras fantásticas e o caminho de casa, serve para comemorar o fim sombrio de Tróia e o destino trágico dos gregos, dos quais só Ulisses encontrará a paz final na vida de um aristocrata grego com os seus filhos, criados e animais domésticos. Com êsse "realismo nobre", confirma-se a unidade íntima entre a *Iliada* e a *Odisséia*.

A dúvida que se levanta sobre a unidade dos dois poemas nasce, porém, dessa mesma unidade. O equilíbrio entre o Olimpo e a tragédia, na *Iliada*, entre as aventuras fantásticas e o idílio crepuscular, na *Odisséia*, é tão perfeito, a objetividade dos poemas é tão grande, que o leitor se esquece de que lê poesia. O enredo das duas epopéias é como a própria vida humana: não foi inventado; tudo devia ter acontecido assim. Não é preciso explicar nem interpretar nada. O poeta desaparece atrás do poema. E por isso foi possível duvidar da sua existência histórica; depois, da identidade dos autores das duas epopéias; enfim, da autoria individual dos poemas.

As dúvidas já eram antigas, mas o grande advogado do diabo foi Friedrich August Wolf. Nos seus *Prolegomena ad Homerum* (1795) apontou as contradições e diferenças estilísticas entre a *Iliada* e a *Odisséia*, e dentro das próprias epopéias; baseando-se nas experiências do século XVIII, que tinha descoberto a poesia popular anônima e acreditava possuir nas canções do lendário Ossian um *pendant* nórdico dos poemas homéricos, Wolf negou a

unidade das epopéias, que seriam composições do gênio coletivo dos gregos. A paixão do Romantismo pela poesia popular e pela "inspiração" sem colaboração da "Razão" dos classicistas aprovou a tese wolfiana. Karl Lachmann (*Betrachtungen über die Ilias des Homer*, 1837) considerava a *Iliada* como coleção de 16 poemas independentes, depois unificados por um "redator". G. Hermann (*De interpolationibus Homeri*, 1832) admitiu a autoria de Homero — o nome não importa — para dois poemas de tamanho curto: "A Ira de Aquiles" e "O Retorno de Ulisses"; seriam os núcleos em torno dos quais as epopéias se teriam desenvolvido por meio de interpolações e suplementos anônimos, atribuídos depois ao próprio Homero. A análise cada vez mais acurada da linguagem, do estilo e da composição convenceu a maioria dos filólogos; a grande autoridade de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf é principalmente responsável pela vitória provisória da teoria coletivista⁽⁴⁾.

Contra as dissecções filológicas revoltaram-se, porém, os críticos que não perderam de vista as qualidades literárias dos poemas: o agrupamento simétrico dos discursos, a antítese intencional entre Aquiles e Paris, o julgamento ético dos personagens, a resposta explícita da *Odisséia* às dúvidas que a leitura da *Iliada* deixa subsistir. Contradições encontram-se também em obras autênticas de autores individuais, antigos e modernos, e as contradições homéricas perderam cada vez mais a importância que lhes foi

4) R. C. Jebb: *Homer*. Cambridge, 1887.
W. Leaf: *A Companion to the Iliad*. London, 1892.
U. von Wilamowitz-Moellendorf: *Homerisch e Untersuchungen*. Berlin, 1884.
U. von Wilamowitz-Moellendorf: *Die Ilias und Homer*. Berlin, 1920.
U. von Wilamowitz-Moellendorf: *Die Heimkehr des Odysseus*. Berlin, 1927.
P. Cauer: *Grundfragen der Homerkritik*. 3.^a ed. 2 vols. Leipzig, 1921/1923.

antigamente atribuída, em face da unidade de concepção e composição das duas epopéias. A idéia romântica de poesia popular e coletiva revela-se como preconceito, e o "unitarismo" ganha cada vez mais terreno⁽⁵⁾.

O estudo da estrutura dos poemas, em vez da análise destrutiva, revela-lhes a unidade dos desígnios. Parece haver contradição entre a ética heróica de guerreiros, na *Iliada*, e a ética familiar de aristocratas latifundiários da *Odisséia*. Mas aquela ética bélica é a glorificação da *kalokagathia*, do ideal da perfeição física e espiritual, o mesmo que informa a introdução da *Odisséia*, a chamada "Telemaquia", na qual se descobriram os intuitos pedagógicos que Fénelon tinha adivinhado⁽⁶⁾. Os desígnios pedagógicos de Homero foram, depois de Eduard Schwartz, estudados por Jaeger⁽⁷⁾, ficando esclarecida a função dos poemas homéricos na Antiguidade. O *pathos* heróico da *Iliada* e a ética aristocrática da *Odisséia* são imagens ideais da vida, que exercem influência duradoura sobre a realidade grega. Na "Telemaquia" e na "educação" de Aquiles, essa intenção é até manifesta. O instrumento da intenção pedagógica é a criação de exemplos ideais, tirados do mito. A tradição só ofereceu uma série de lutas; Homero interpretou-as como vitórias exemplares de homens superiores, e a maior dessas vitórias é a de Aquiles. Por isso, a *Iliada* não vai além desta última vitória, que é essencialmente uma vitória do herói sobre si mesmo. A presença dos deuses homéricos, que são, por definição, ideais humanos, revela não só a condição humana, mas também

a capacidade dos homens de superá-la. Na *Odisséia*, os deuses agem como instrumentos da Justiça no mundo; daí o *happy end*, a substituição do desfecho trágico pelo idílio. Esses "exemplos" aplicam-se — e Homero acentua isso — aos temperamentos mais diversos e aos homens de todas as condições sociais. Os gregos de todos os tempos encontraram em Homero respostas quanto à conduta da vida; o conteúdo e até a arte perderam a importância principal, considerando-se a força superior da tradição ética.

"Homero" é o próprio mundo grego. Nasceu com a civilização grega: a língua e o metro, o hexâmetro, nascem ao mesmo tempo. Pertencendo a uma época que é, do ponto de vista histórico, uma época primitiva, as epopéias homéricas revelam simultaneamente a existência de uma literatura perfeitamente amadurecida. Não é possível determinar com exatidão a época em que as epopéias homéricas foram redigidas. Quando Schliemann descobriu, na Ásia Menor, as ruínas da cidade de Tróia, e se revelou, em Micenas e Creta, a existência de uma civilização pré-helênica, esperava-se a solução definitiva do problema homérico. Não se conseguiu, porém, estabelecer um acordo perfeito entre as análises filológicas e as descobertas arqueológicas. A *Iliada* descreve fielmente a época feudal da Grécia⁽⁸⁾, e o conteúdo da *Odisséia* está em relação íntima com a época fenícia da civilização mediterrânea⁽⁹⁾. Mas não é possível distinguir entre a realidade histórica e o panorama poético. A época mais provável das origens homéricas situa-se entre o século IX e o século VII antes da nossa era. Nas epopéias, a religião "pré-homérica" e — em parte — a civilização micênica estão já esquecidas. A racionalização acha-se tão adiantada que os gregos de todos os tempos podiam ler Homero sem deparar

- 5) I. Van Leeuwen: *Commentationes Homericae*. Leyden, 1911.
- E. Bethe: *Homer. Dichtung und Sage*. 3 vols. Leipzig, 1914/1927.
- E. Drerup: *Homerische Poetik*. Wuerzburg, 1921.
- C. M. Bowra: *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford, 1930.
- P. Von der Muehl: *Der Dichter der Odyssee*. Leipzig, 1940.
- E. Howald: *Der Dichter der Ilias*. Zurich, 1946.
- 6) E. Schwartz: *Die Odyssee*. Muenchen, 1924.
- 7) W. Jaeger: *Paideia. Die Bildung des griechischen Menschen*. Berlin, 1933.

- 8) A. Lang: *The World of Homer*. London, 1910.
- W. Schadewaldt: *Von Homers Welt und Werk*. 2.^a ed. Stuttgart, 1951.
- 9) V. Bérard: *Introduction à l'Odyssee*. 2.^a ed. 2 vols. Paris, 1933.

com primitivismos incompatíveis com os seus dias. Pouco depois, já era possível a *Batracomiomaquia* ⁽¹⁰⁾, a primeira epopéia herói-cômica, descrição da guerra "homérica" das rãs e ratinhos, parodiando a *Iliada*, sem ofender a majestade de Homero. Homero compreende tudo: sol e noite, tragédia e humor, o universo grego inteiro, do qual é a bíblia e o cânone ideal. Cânone estético e religioso, pedagógico e político; uma realidade completa, mas não o reflexo imediato de uma realidade. Se Homero só fôsse este reflexo, teria perdido toda a importância com a queda da civilização grega. Mas era já, para os gregos, uma imagem ideal; e não desapareceu nunca. O equilíbrio entre realismo e idealidade é o que confere aos poemas homéricos a vida eterna: a bíblia estética, religiosa e política dos gregos podia transformar-se em bíblia literária da civilização ocidental inteira.

Homero parece situado fora do tempo. Em comparação, Hesíodo ⁽¹¹⁾ já é poeta de uma época histórica, se bem que primitiva. A *Teogonia* revela crenças religiosas pré-homéricas: a narração das cinco idades da Humanidade, da idade áurea até a idade de ferro, está imbuída de um pessimismo pouco homérico, e os mitos do caos, da luta dos deuses, dos gigantes, de Prometeu e Pandora, cheiram ao terror cósmico, próprio dos povos primitivos. Ao leitor de Hesíodo, vem-lhe à mente a tenacidade com que as camadas incultas da população guardam as tradições religiosas, já esquecidas pelos "intelectuais". O pessimismo é o da gente

10) A *Batracomiomaquia* foi atribuída ao poeta lendário Pigres. É provavelmente do século V antes da nossa era, embora a linguagem seja da época alexandrina (talvez versão posteriormente retocada). Edição por A. Ludwig, Leipzig, 1896.

J. Wackernagel: *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*. Goettingen, 1916.

11) Edições críticas por A. Rzach, Leipzig, 1902, e por P. Mason, Paris, 1928.

R. Waltz: *Hésiode et son poème moral*. Paris, 1906.

F. Jacoby: Introdução à edição crítica da *Teogonia*. Berlin, 1930.

simples, laboriosa, sem esperanças de melhorar as suas condições de vida. *Os Trabalhos e os Dias*, a outra obra de Hesíodo, é uma espécie de poema didático, que estabelece normas de agricultura, de educação dos filhos, de práticas supersticiosas na vida cotidiana. É uma poesia cinzenta, prosaica. Não tem nada com Homero. Não se trata de guerras, e sim de trabalho, não de reis, e sim de camponeses; camponeses que se queixam da miséria e da opressão, e cujo ideal é a honestidade, cuja esperança é a justiça. Hesíodo lembra os almanaques populares: é um Franklin sem humor, um Gotthelf sem cristianismo. Parece representar o pessimismo popular em tempos de decadência do feudalismo, muito depois de Homero. Contudo, os antigos citaram sempre Hesíodo como contemporâneo de Homero, e a análise da sua língua permite realmente situá-lo no século VII. Hesíodo não é um produto da decadência; é o Homero dos proletários, é o reverso da medalha.

Já isso revela que nem todos os aspectos da vida grega se refletem na epopéia. Outro "capítulo que Homero esqueceu", que tinha de esquecer para conservar o equilíbrio da objetividade, manifesta-se na poesia lírica dos gregos ⁽¹²⁾.

Os nossos conhecimentos da poesia lírica grega são precários. Com exceção da obra de [Píndaro] possuímos só fragmentes, que não permitem reconhecer a personalidade dos poetas, nem sequer nos dão idéia bastante exata do que foi aquela poesia; nenhum crítico literário ousaria jamais interpretar e julgar um poeta moderno do qual só conhecesse tão poucos versos como existem dos líricos gregos. Além disso, a poesia lírica grega estava intima-

12) Edições:

Th. Bergk: *Poetae Lyrici Graeci*. 3 vols. 4.^a ed. Leipzig, 1878/1882.

E. Diehl: *Anthologia Lyrica Graeca*. 2 vols. Leipzig, 1925.

H. Flach: *Geschichte der griechischen Lyrik*. 2 vols. Tübingen, 1883/1884.

G. Fraccaroli: *I Lirici greci*. 2 vols. Torino, 1904/1912.

mente ligada à música; e da música grega não podemos formar idéia. Os autores gregos nos fornecem nomes e classificações: palavras que são, as mais das vezes, despidas de significação para nós outros.

Distinguem os nossos informadores três espécies de poesia lírica: a poesia de cântico, a elegia e a poesia lírica propriamente dita. A classificação baseia-se nas diferenças do acompanhamento musical, que não podemos julgar, e em diferenças dos "efeitos" sobre os temperamentos, estados de alma e paixões dos ouvintes: coisas que não seria possível distinguir e classificar em toda a nossa poesia.

A poesia de cântico tinha acompanhamento de liras e flautas. Citam-se os nomes de Terpandro, Alcmano, Arion, Estesícoro, Ibico, Simônides — os nomes e poucos versos isolados — e Baquírides, do qual possuímos fragmentos mais extensos, parecidos com a poesia de Píndaro; e, finalmente, o próprio Píndaro, o único poeta lírico grego cuja obra se conservou; por este e outros motivos convém estudá-lo separadamente.

Quanto à elegia, fala-se de Tirteu⁽¹³⁾, cujo nome se tornou proverbial como poeta de canções bélicas, mas que, ao que parece, compôs elegias políticas, dedicadas ao espírito espartano. O sentido moderno do termo "elegia" só deverá ser aplicado aos fragmentos do pessimista melancólico Mimnermos^(13-A) e, de maneira algo diferente, à poesia de Teógnis⁽¹⁴⁾, aristocrata que perdeu a situação na vida política pela vitória da democracia na sua cidade, Mégara, e respondeu a essas modificações sociais

13) E. Schwartz: "Tyrtaios". (In: *Hermes*, XXXIV, 1899.)
E. M. Bowra: *Early Greek Elegists*. Oxford, 1938.

13A) P. Ercole: "Mimnermos". (In: *Rivista di filologia classica*, 1929.)
E. M. Bowra: obra citada.

14) Edição por T. Hudson-Williams, London, 1910.
T. W. Allen: "Theognis". (In: *Proceedings of the British Academy*, 1936.)
J. Carrière: *Theognis de Mégare*. Paris, 1948.

com melancolia amarga — pessimismo como o de Hesíodo, mas da parte de um grande senhor vencido.

O caso de Teógnis revela a compatibilidade, segundo a opinião dos gregos, de efusões líricas e intuitos satíricos; ao leitor moderno ocorrerá, vagamente, o nome de T. S. Eliot. A veia satírica também distingue aquele que os gregos consideravam o maior dos poetas líricos propriamente ditos: Arquíloco^(14-A). Os poucos fragmentos conservados não permitem julgar um poeta cuja força de expressão na invectiva teria causado, segundo a tradição, o suicídio dos seus adversários; na obra do grande poeta, essas invectivas constituíram, por assim dizer, os *Châtiments* de um Victor Hugo grego.

A expressão de paixões violentas parecia aos antigos a verdadeira tarefa da poesia lírica. Por isso celebraram o nome de Alceu⁽¹⁵⁾, aristocrata belicoso e poeta requintado. E para explicar o poder de expressão da maior das poetisas, Safo^(15-A), inventaram uma coroa de lendas: Safo como centro de um círculo de mulheres dadas ao amor lésbico, ou Safo que se suicida por amor a uma jovem que não compreendeu a paixão da poetisa envelhecida. Os versos que os gramáticos conservaram — para o fim exclusivo de dar exemplos do dialeto eólico — não confirmam nada com respeito àquelas lendas; mas

14A) A. Huet: *Un poète ionien du VIIe siècle: Arquiloque, sa vie et ses poésies*. Paris, 1905.

N. Kontoleon: *Ephemeris archeologike*. Atenas, 1953.

15) Edição dos fragmentos por Th. Reinach e A. Puech, Paris, 1937.

G. Fraaccaroli: *I lirici greci*. Vol. II. Torino, 1912.

15A) Edições por E. Lobel, Oxford, 1925, e por Th. Reinach e A. Puech, Paris, 1937.

U. von Wilamowitz-Moellendorf: *Sappho und Simonides*. Berlin, 1912.

J. M. Robinson: *Sappho and her Influence*. New York, 1924.

M. Meunier: *Sappho*. Paris, 1932.

G. Perrotta: *Saffo e Pindaro*. Bari, 1935.

W. Schadewaldt: *Sappho, Welt und Dichtung*. Potsdam, 1952.

bastam para revelar um grande poeta. A famosa ode a "Afrodite no Trono" talvez pareça algo convencional, assim como a poesia de Petrarca parece convencional depois de tantos séculos de imitação assídua das suas metáforas. Mas, depois de Safo, será preciso esperar vinte e dois séculos até se encontrar outra vez, em Louise Labé, a psicofisiologia erótica de um verso como "Eros soltando os membros — ó tormento amargo e doce!"; e os elogios exuberantes de Swinburne compreendem-se diante de um quadro como

"A lua se pôs, e as Plêiades;
já é meia-noite, a hora passou, e eu estou deitada,
sôzinha...".

— um sonho de noite de verão, nas ilhas do mar Jônio, há dois milênios.

Mas não foi principalmente esta a poesia grega que chegou à posteridade, inspirando-a. A própria Antiguidade, na época alexandrina, já preferiu a poesia anacreônica: coleção de 50 ou 60 poesias, atribuídas ao poeta Anacreonte⁽¹⁶⁾, do século VI antes da nossa era; na verdade, trata-se de poesia da "decadência grega", de falsa ingenuidade erótica, poesia de velhos *bon-vivants*, cantando o vinho e prostitutas de nomes mitológicos, com eufemismos que excluem a indecência. E foi esta falsa poesia anacreônica que, descoberta e publicada pelo filólogo Henricus Stephanus em 1554, empolgou a literatura universal, produzindo inúmeras imitações, tais como a poesia anacreônica dos italianos, franceses, espanhóis, portugueses, ingleses, alemães, suecos dos séculos XVII e XVIII, poesia bonita, sem dúvida, mas sem significação humana.

16) Edições nas antologias de Bergk e Diehl (v. nota 12).
O. Crusius: "Anakreon". (In: Pauly-Wissowa: *Real-Enzyklopädie des klassischen Altertums*. Vol. I.)
L. A. Michelangeli: *Anacreonte e la sua fortuna nei secoli*. Bologna, 1922.

A mesma falta de *high seriousness*, no sentido de Matthew Arnold, não compromete, porém, o valor do último produto da lírica grega, a poesia epigramática da *Anthologia Graeca*⁽¹⁷⁾, cuja conservação se deve ao zelo pouco inteligente de colecionadores bizantinos, como Constantinus Cephalas e Maximus Planudes, e à boa sorte do filólogo Salmasius, que a descobriu em 1616 na Biblioteca Palatina: trata-se de epigramas eróticos, satíricos, funerários, de elegância rococó, de perfeição parnasiana. Pode-nos parecer que um "moderno" como Landor os compôs com mais engenho, e que um "modernista" americano como Masters compreendeu melhor as possibilidades do epigrama funerário, resumo de uma vida. Mas os epigramas da *Anthologia Graeca* sempre transmitirão algo como um último vestígio do perfume da vida grega. São como os objetos pequenos, nas vitrinas dos museus, pelos quais passa, sem lhes prestar atenção, um turista apressado, mas que ao conhecedor revelam os segredos de mundos desaparecidos.

É, pois, uma realidade a afirmação de que só nos chegou, da poesia lírica grega, com exceção da de Píndaro, a parte menos importante; e do resto, só pobres fragmentos. Parece que já a própria Antiguidade se esquecera daquelas expressões poéticas, incompatíveis com os ideais pedagógicos da literatura grega.

O desaparecimento da poesia lírica grega é um fato histórico de importância capital: contribuiu para criar,

17) *Anthologia Graeca*. Edições por F. Duebner, 2 vols., Paris, 1871/1883, e por H. Stadtmueller, 3 vols., Leipzig, 1894/1906.
F. Wolters: *De Epigrammatum Graecoromanis Anthologiis*. Halle, 1882.
R. Reitzenstein: *Epigramm und Skolion*. Giessen, 1893.
Sobre a imitação intensa da poesia epigramática grega nas literaturas modernas:
J. Hutton: *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*. Ithaca, 1935.
J. Hutton: *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the year 1800*. Ithaca, 1946.

no futuro, a imagem convencional da Antiguidade, o pretenso equilíbrio "olímpico". A poesia lírica grega era, ao que parece, mais uma explosão violenta, "dionisiaca", do que mera expressão emocional. Por isso, os filósofos e políticos da Antiguidade preocuparam-se com os efeitos perigosos do individualismo literário; o acompanhamento musical era tentativa para atenuar a poesia, discipliná-la, "apolinizá-la", conferir-lhe significação ética. Esse objetivo só foi realizado com Píndaro; e é ele o único poeta lírico grego do qual se conservou obra extensa.

A maior parte das poesias de Píndaro ⁽¹⁸⁾ chamam-se "Epinikioi": canções de vitórias, quer dizer, de vitórias em jogos esportivos; são epinícios olímpicos, píticos, nemeus, ístmicos, assim denominados conforme os lugares nos quais as festas esportivas se celebraram. A primeira impressão da poesia pindárica é: aristocracia. Não há, no mundo, poesia mais solene, mais nobre; daí a atração irresistível que Píndaro exerceu em todos os séculos aristocráticos: Ronsard e os outros poetas da Pléiade tentaram odes pindáricas; depois, Malherbe e a sua escola, Chiabrera na Itália, Cowley na Inglaterra, os poetas ingleses da idade augustana como Gray e William Collins, os clas-

18) Píndaros, 518-446 a. C.

Existem 14 "epinikios" (canções de vitória) olímpicos, 12 epinikios píticos, 11 epinikios nemeus e 8 epinikios ístmicos. Em papiros de Oxyrynchos foram encontrados 12 "paeans" (canções de triunfo), algumas "parthenias" (canções de virgem) e o fragmento de um ditirambo. Edição *princeps* é a Aldina de 1513; o texto foi criticamente emendado por Heyne, 1773, e Boeckh, 1811/1821.

Edições modernas por A. Puech, 4 vols., Paris, 1923 e por C. M. Bowra, Oxford, 1935. — A. Croiset: *La Poésie de Pindare et les Lois du Lyrisme Grec*. Paris, 1880. — F. Dornseiff: *Pindars Stil*. Berlin, 1921. — U. von Wilamowitz-Moellendorf: *Pindar*. Berlin, 1922.

W. Schadewaldt: *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*. 2.^a ed. Halle, 1928.

G. Coppola: *Introduzione a Pindaro*. Roma, 1932.

G. Norwood: *Pindar*. Cambridge, 1946.

M. Untersteiner: *La formazione poetica di Pindaro*. Messina, 1951.

sicistas do fim do século XVIII, de Meléndez Valdés até Hoelderlin — um cortejo ilustre de equívocos ou fracassos. O segredo de Píndaro reside na mistura inimitável de nobreza e religiosidade; este poeta parece mais perto dos deuses que dos homens, separando-se do vulgo pelo estilo arcaico e obscuro, que na imitação moderna se torna artifício insuportável. E por isso um céptico como Voltaire falou, a propósito de Píndaro, como de um poeta que possuiu o talento — "de parler beaucoup sans rien dire", autor de "vers que personne n'entend / Et qu'il faut toujours qu'on admire."

Píndaro é o mais difícil dos autores gregos. Os seus hinos costumam referir-se à cidade na qual o vencedor nasceu ou à família à qual pertence, e os mitos particulares da cidade ou família constituem o conteúdo do poema. Não existe, porém, relação inteligível entre o mito e o feito esportivo, de modo que o poema se transforma em rapsódia incoerente; pelo menos para nós. O estilo não ajuda a compreensão. A linguagem de Píndaro é densa, rica em comparações estranhas, diz tudo por metáforas singulares, complica as frases pela ordem arbitrária das palavras. A admiração convencional nunca admitiu defeitos em Píndaro; responsabilizou pelas dificuldades da leitura os próprios leitores, que seriam incapazes de acompanhar a elevação do poeta inspirado; Píndaro tornou-se paradigma da inspiração divina na poesia, quase exemplo de profeta-poeta. Mas quando o progresso da filologia permitiu compreensão mais exata, as grandes frases inspiradas se revelaram como lugares-comuns brilhantes, e, às vezes, nem brilhantes: o famoso começo da primeira Olímpica — "hydor men ariston" — quer apenas dizer que a água é uma bebida saudável, e essa idéia não é das mais profundas.

É preciso, no entanto, reabilitar Píndaro. O conceito da inspiração já não serve. Com efeito, Píndaro foi um artista consciente, e os seus hinos não são efusões descon-

troladas, mas poemas bem construídos, exemplos magníficos de rigorosa organização de uma abundância inédita de imagens luminosas. Certos críticos modernos, analisando esse aspecto da poesia pindariana, preferem defini-la como expressão de uma experiência principalmente estética. Mas assim a norma das construções poéticas permaneceria obscura para nós: ela reside justamente naquelas digressões mitológicas. Píndaro canta o mito para estabelecer uma ligação entre os feitos dos deuses e dos heróis de outrora e o feito esportivo do dia: para demonstrar que os homens são capazes de grandes coisas, mas que o deus é sempre superior à mais elevada condição humana. É poesia de aristocratas que se educam para merecer a sua posição; mas o poeta lhes observa que a sua ética depende da sanção divina. Eis a religião aristocrática ou o aristocratismo religioso de Píndaro. O homem é aristocrata quando consegue o equilíbrio — um equilíbrio homérico — entre as faculdades físicas e as faculdades espirituais, como os jogos gregos o revelam; por isso, a poesia é capaz de celebrar a vitória do corpo. E a poesia evoca o mito, para demonstrar que o homem vitorioso é filho digno dos deuses. Píndaro não canta o deus, canta sempre o homem; a sua religião é antropocêntrica. Mas esse homem depende, por sua vez, dos deuses; sem eles, seria corpo sem espírito. Píndaro é realmente profeta: profeta duma espécie de monismo grego. A poesia moderna, à qual esse monismo é inteiramente alheio, não pode imitar Píndaro; enquanto não existir religião semelhante no mundo, a poesia pindárica parecerá sempre um artifício estranho. Aos gregos, porém, essa poesia revelou a grandeza possível do homem; dizia-lhes com a força duma revelação divina as palavras que um poeta moderno (Rilke) colocou na boca duma estátua grega ao dirigir-se ao espectador: "Precisas modificar a tua vida".

Píndaro parece-nos estranho; em comparação, Ésquilo, Sófocles e Eurípides são, para nós, figuras familiares. O

teatro moderno criou-se com esses modelos antigos. Os enredos fazem parte da cultura geral de todos nós. Orestes e Prometeu, Édipo e Antigone, Ifigênia e Medéia são personagens do nosso próprio teatro; e quando no século XIX se fizeram as primeiras tentativas de representar tragédias gregas no palco moderno, o sucesso foi completo. A *Antigone*, de Sófocles, representa-se até hoje com a música que Felix Mendelssohn-Bartholdy escreveu para a representação em Berlim, em 1842. Depois, apareceram no palco a *Oréstia* e *Os Persas*, de Ésquilo; o *Prometeu Agrilhoado* foi representado em Hamburgo, em 1923, pelos "coros de movimento" de Rudolf Laban. De Sófocles, além da *Antigone* e da *Electra*, é o *Rei Édipo* uma das peças mais representadas do teatro moderno, desde a primeira tentativa em Paris, em 1858, e as representações com Mounet-Sully em 1881 e 1888, até as *mises-en-scène* de Reinhardt em Berlim, em 1910. Pelas traduções de Gilbert Murray, Eurípides tornou-se um "clássico" vivo do teatro inglês contemporâneo. As representações de tragédias gregas nos teatros antigos ainda existentes, em Atenas, Olímpia, Siracusa, Taormina, Orange, causaram impressão profunda; e a descoberta do fundo eternamente humano no mito grego, pela psicanálise, forneceu explicação satisfatória do efeito permanente do teatro da Antiguidade. Sobretudo Sófocles e Eurípides são hoje forças das mais vivas do teatro moderno, influências permanentes.

Contudo, trata-se, pelo menos em parte, de uma ilusão. O que emociona o espectador moderno, assistindo a uma representação da *Oréstia* ou do *Édipo*, difere essencialmente do que comoveu o espectador grego. O teatro grego, com as suas máscaras impessoais e o côro, tem pouco em comum com o nosso teatro, de conflitos de caracteres individuais. E há outras diferenças importantes.

O teatro grego (19) é de origem religiosa; nunca houve dúvidas a esse respeito. As tragédias — e, em certo sentido, também as comédias — foram representadas assim como se realizam festas litúrgicas. Mas quanto à liturgia que teria sido a base histórica do teatro grego, ainda não se chegou a teses definitivamente estabelecidas. As pesquisas da escola antropológica de Cambridge parecem ter confirmado, embora precisando-o, o que sempre se soube: a tragédia grega nasceu de atos litúrgicos do culto de Dioniso. Outros estudiosos ingleses procuram, porém, a fonte da inspiração trágica em ritos fúnebres, realizados em torno dos túmulos de heróis. A discussão continua (19-A). É da maior importância para a história da civilização e da religião gregas. Mas é de importância muito menor para a história literária. Podemos continuar adotando a genial intuição de Nietzsche: a tragédia grega é a transformação apolínea de ritos dionisiacos. Por isso, o único conteúdo possível da tragédia grega era o mito,

- 19) H. I. G. Patin: *Études sur les tragiques grecs*. 7.^a ed. Paris, 1894.
G. Norwood: *Greek Tragedy*. London, 1920.
T. D. Goodell: *Athenian Tragedy*. New Haven, 1920.
R. C. Flickinger: *The Greek Theatre and its Drama*. 2.^a ed. Chicago, 1922.
M. Pohlenz: *Die griechische Tragödie*. 2 vols. Leipzig, 1930.
E. Howald: *Die griechische Tragödie*. Muenchen, 1930.
A. M. G. Little: *Myth and Society in Attic Drama*. New York, 1942.
J. Duchemin: *L'Agon dans la tragédie grecque*. Paris, 1945.
G. Nebel: *Weltangst und Goetterzorn. Eine Deutung der griechischen Tragödie*. Stuttgart, 1951.
- 19A) W. Ridgeway: *The Origin of Tragedy, with Special Reference to the Greek Tragedians*. Cambridge, 1910.
M. Nilsson: "Der Ursprung der Tragödie". (In: *Neue Jahrbuecher fuer klassische Philologie*, 1911.)
J. E. Harrison: *Themis*. Cambridge, 1912.
J. E. Harrison: *Ancient Art Ritual*. New York, 1913.
A. W. Pickard-Cambridge: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford, 1927.
A. W. Pickard-Cambridge: *The Theatre of Dionysus*. Oxford, 1946.

fornecido pela tradição; os enredos inventados pela imaginação do dramaturgo, que enchem os nossos repertórios, estavam excluídos. Tratava-se de interpretações e reinterpretações dramáticas de enredos dados. Mas não é esta a única particularidade do teatro grego, em comparação com o nosso: a diferença estilística não é menos importante. O teatro grego é mais retórico e mais lírico do que o moderno. Os discursos extensos, que os gregos não se cansavam de ouvir, seriam insuportáveis para o espectador moderno, que prefere, a ouvir discursos, ver e viver a ação. O grego, ao que parece, freqüentava o teatro para se deixar convencer da justeza de uma causa, como se estivesse assistindo à audiência do tribunal ou à sessão da Assembléia. E os requintes da retórica, superiores em muito aos pobres recursos da eloquência moderna, não bastaram para esse fim: acrescentaram-se, por isso, aos argumentos do raciocínio as emoções da poesia lírica, acompanhada, como sempre, de música, de modo que a representação de uma tragédia grega se assemelhou, por assim dizer, às nossas grandes óperas. Mas a ópera moderna é gênero privativo das altas classes da sociedade, enquanto a tragédia grega era instituição do Estado democrático, e a participação nela era de certo modo um direito e um dever constitucionais. Assim, a tragédia grega era uma discussão parlamentar na qual se debatia, lançando-se mão de todos os recursos para influenciar o público, um mito da religião do Estado. Considerando-se isto, as concorrências dos poetas, que apresentaram peças, perdem o caráter de competição esportiva: a vitória não cabia ao maior poeta ou à melhor poesia dramática, mas à peça que impressionava mais profundamente; quer dizer, à peça na qual o mito estava reinterpretado de tal maneira que o público se convencia dessa interpretação e — podemos acrescentar — por isso o Estado a aceitava. Tratava-se de um acontecimento religioso-político, que ocorria uma só vez. O teatro grego não conheceu representações em série.

Com a representação solene, a causa estava julgada, a lei votada. O verdadeiro fim do teatro grego — assim reza a tese sociológica — era a sanção duma modificação da ordem social por meio de uma reinterpretação do mito.

Esta interpretação do teatro grego não pode ser, evidentemente, de aplicação geral. Não se aplica, pelo menos em parte, ao teatro de Eurípides; só neste sentido esse grande poeta representa a decadência do teatro grego. Mas já quanto a Sófocles há dúvidas das mais sérias: o sentido do seu teatro não é, evidentemente, social, mas religioso: duma religião antropocêntrica. Talvez seja mesmo impossível dar uma interpretação geral do teatro grego, porque não o conhecemos suficientemente. Só conhecemos o teatro ateniense, e dêste apenas poucas peças, de três dramaturgos. Mas entre eles está o maior de todos, aquele que criou o verdadeiro teatro grego e já representa o seu apogeu. O sentido profundo do teatro grego revela-se em Ésquilo.

Ésquilo (2º) é poeta duma época na qual religião e política, Estado e família se confundem, porque os elemen-

tos dessa equação ainda têm feição arcaica. O Estado, em Ésquilo, é uma federação de famílias da mesma raça, ligadas pelo culto dos mesmos deuses. São conceitos primitivos, de aristocracia homérica, governando a *Polis*, a Cidade. Mas essa Cidade de Atenas está-se democratizando, e com o advento de novas classes sociais modificam-se os conceitos de culto e de direito. A época homérica, “iluminada pelo sol sobre o mar Jônio”, parece agora um passado noturno, desumano. O homem de Píndaro está no palco, consciente do seu valor e desafiando a força inimiga de “Ate” pérfida e demoníaca, do Fado, que com seu valor humano, apoiado pelos deuses olímpicos, tem de vencer. Na época de Ésquilo, as leis primitivas da família, do clã, chocam-se com a consciência humana; daí a força trágica de *Os Sete contra Tebas*, talvez a peça mais trágica do teatro grego: Etéocles e Polínice acreditavam-se envolvidos na luta das tribos, não sabendo que serviam de instrumentos à guerra santa contra a lei antiquada e bárbara da raça. O teatro de Ésquilo trata, dêste modo, de destinos coletivos, não de indivíduos. Por isso, é capaz de representar os grandes conflitos na Cidade e decidí-los por reinterpretações do mito. Porque o mito continua como símbolo supremo da ligação entre o mundo divino e o mundo humano. Nada se modifica no mundo humano sem modificação correspondente no mundo divino; o Estado precisa da sanção mitológica dos seus atos, e é o teatro que lhe permite o uso dinâmico dos mitos para

20) Aischylos (lat. Aeschylus), 525-456 a. C.

De cerca de 90 peças que a tradição lhe atribui, existem 7, entre elas a única trilogia completa que se salvou: *Hiketides*, *Prometeu Agrilhoado* (representado em 478), *Os Persas* (representada em 472), *Os Sete contra Tebas* (representada em 467), e a trilogia *Oréstia*, compondo-se de *Agamemnon*, *Choephoras* e *Eumênidas* (representada em 458). Entre as peças perdidas, mencionam-se: *Myrmidones*, *Nereidas*, *Memnon*, *Ifigênia*, *Psychagogoi*, *Penélope*, *Alkmene*, *Heracides*, *Niobe*, *Atalanta*, *Ixion*, etc. E. Breccia descobriu em 1932 num papiro de Oxyrynchos 21 versos dum lamento da Niobe, e fragmentos da peça de sátiros *Os Pescadores*, que pertenceu, talvez, à trilogia *Danae*. Edição princeps é a Aldina de 1518, seguida pelas edições de Turnebus 1552, Stephanus 1557, e Canter (Antuérpia), 1580. Edições críticas de W. Paley 1846 e G. Hermann, 1859. Edições modernas por U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin, 1914, e por G. Murray, Oxford, 1937. U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Aeschylus-Interpretationen*, Berlin, 1914.

W. Kranz: “Gott und Mensch im Drama des Aeschylus”. (In: *Sokrates*, 1920.) [Interpretação religiosa.]

H. W. Smyth: *Aeschylean Tragedy*. Berkeley, 1924.

M. Croiset: *Eschyle. Etudes sur l'invention dramatique dans son théâtre*. Paris, 1928.

B. Snell: “Aeschylus und das Handeln im Drama”. (In: *Philologus*, Suppl. XX, 1928).

G. Murray: *Aeschylus, the Creator of Tragedy*. Oxford, 1940.

G. Thomson: *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*. 2.ª ed. London, 1947.

F. R. Earp: *The Style of Aeschylus*. Cambridge, 1948.

E. J. Owen: *The Harmony of Aeschylus*. Toronto, 1952.

sancionar a nova ordem social. A *Oréstia* é simultaneamente tragédia familiar, política e religiosa: na família de Agamêmnon e Clitemnestra, a lei bárbara da vingança leva ao assassinio e à loucura; mas no julgamento de Orestes pelo Areópago, o tribunal do Estado, vencem os novos deuses da Cidade sobre as divindades noturnas. As "fúrias" se transformam em "eumênides", e esse eufemismo religioso é a sanção religiosa do novo direito. A *Oréstia* é a maior tragédia política de todos os tempos. Mas não é só isso.

No mundo de Ésquilo, a vida humana e o mito estão numa ligação íntima; os deuses participam, até pessoalmente, dos atos políticos e forenses. Mas a religião de Ésquilo, baseada em tradições meio políticas, meio literárias, apresenta-se sem dogma; a religião grega nunca conheceu dogma. Daí o vago da sua "filosofia". Fica obscura a relação entre a atuação demoníaca do Fado, por um lado, e, por outro, a ordem cósmica do mundo, garantindo a vitória do justo sobre o bárbaro, como na vitória de Atenas sobre o Oriente, em *Os Persas*. Tampouco se esclarece até que ponto a revolta do homem contra o Fado é orgulho diabólico, *hybris*, que merece o sofrimento trágico, ou se é consciência da substância divina do homem pindárico, companheiro dos deuses na luta contra o Fado hostil. A filosofia religiosa de Ésquilo é vaga, oscilando entre terror cósmico e consciência ética. Por isso também — eis o problema mais difícil da interpretação esquiliana — não se conseguiu até hoje esclarecer a atitude de Ésquilo com respeito ao supremo dos seus deuses: Zeus é, em Ésquilo, às vezes um tirano, outras vezes uma antecipação do Deus da Justiça e da Graça.

Essa ambigüidade contribui, talvez, para a força poética de Ésquilo, que é, por isso, força lírica. A linguagem de Ésquilo exprime com poder igual os horrores do abismo noturno do caos e a ordem severa das colunas dóricas. Não falam indivíduos pela boca dos seus personagens, e

sim céus e infernos, raças e eras. É como se falassem montanhas e continentes. As propostas comparações com Marlowe ou Hugo não acertam; nem sequer Dante possui esta força de falar como porta-voz do gênero humano inteiro. É uma linguagem inconfundível, pessoal, que nenhum outro poeta grego soube imitar. Ésquilo fala por todos; mas é indivíduo, o primeiro grande indivíduo da literatura universal. Por isso, soube dar os acentos de simpatia mais pessoais ao revoltado *Prometeu Agrilhado*; por força de sua religião, Ésquilo devia condenar o rebelde contra a ordem divina, mas por força da sua poesia sentiu e compreendeu a dor do vencido, transformando-o em símbolo eterno da condição humana.

A cronologia dos grandes trágicos gregos é um tanto confusa. Desde a Antiguidade foram sempre estudados numa ordem que sugere fatalmente a idéia de três gerações: Sófocles, sucessor de Ésquilo, e Eurípides, por sua vez, sucessor de Sófocles. Mas Ésquilo (525-456), Sófocles (496-406) e Eurípides (480-406) são quase contemporâneos. Quando Aristófanes, contemporâneo dos dois últimos, se revolta contra as novas idéias dramáticas e filosóficas de Eurípides, não é a dramaturgia de Sófocles que ele recomenda como remédio, e sim a de Ésquilo. Para todos três — Sófocles, Aristófanes e Eurípides — Ésquilo não é um poeta arcaico, e sim o poeta da geração precedente. Realmente, Eurípides tem pouco em comum com Sófocles; e está mais perto de Ésquilo do que o reacionário Aristófanes pensava. É preciso derrubar a ordem que a rotina pretende impor.

Eurípides ⁽²¹⁾ não pertence ao "partido" religioso-político de Ésquilo; Aristófanes viu isso bem. Na tragédia

21) Eurípides, 480-406.

Das suas 80 ou 90 peças, existem 17: *Hiketidas*, *Alceste* (438), *Andromaque* (431), *Medea*, (431), *Hippolytus* (428?), *Troades* (415), *Phoenissae* (413?), *Electra* (413?), *Helena* (412), *Hécuba*, *Ion*, *Orestes* (408), *Heraclides*, *Ifigênia em Aulis* (406?), *Ifigênia*

esquiliana, os heróis representam coletividades; na tragédia euripídiana, são indivíduos. Já não se trata do restabelecimento de ordens antigas, ou do estabelecimento de novas ordens, mas da oposição sistemática do indivíduo contra as ordens estabelecidas. Por isso, Aristófanes considerava Eurípides como espírito subversivo, como corruptor do teatro grego e o fim da tragédia ateniense. Entre os modernos, só a partir do romantismo se popularizou essa opinião; o "senso histórico" exigiu a "evolução do gênero" e encontrou em Eurípides, gênio essencialmente anti-romântico, o culpado do fim. Os séculos precedentes não pensavam assim. Ésquilo nunca foi uma força viva na evolução do teatro moderno, e Sófocles inspirou imitações quase sempre infelizes. Mas sem Eurípides o teatro moderno não seria o que é; Racine e Goethe são discípulos de Eurípides, que, através do seu discípulo romano, Sêneca,

em *Tauris*, *Bacchae* (405), e a peça de sátiras *O ciclopo*. Entre as peças perdidas, havia *Oedipus*, *Antigone*, *Andromeda*, *Erechtheus*, *Melanippe*, *Philoctetes*, *Phaeton*, *Antiope*, etc. Da *Antiope*, Petrie encontrou um fragmento num papiro de Fayum, em 1891. Também em papíros egípcios, foram encontrados fragmentos de *Hypsipile*.

Edições princeps de Laskaris, 1486; seguem-se a Aldina de 1503, as edições de Canter, 1571, e Barnes, 1694. Primeira edição crítica de 4 peças, por Richard Porson, 1797/1801. Edição moderna por G. Murray, 3 vols., Oxford, 1901/1913.

U. von Wilamowitz-Moellendorf: *Analecta Euripidea*. Berlin, 1875.

P. Decharme: *Euripide et l'esprit de son théâtre*. Paris, 1893.

E. Nestle: *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart, 1901.

A. W. Verrall: *Essays on Four Plays of Euripides*. Cambridge, 1905.

H. Steiger: *Euripides*. Leipzig, 1912.

P. Masqueray: *Euripide et ses idées*. Paris, 1908.

G. Murray: *Euripides and His Age*. 2.^a ed. Oxford, 1922.

W. N. Bates: *Euripides, A Student of Human Nature*. Philadelphia, 1930.

G. Grube: *The Drama of Euripides*. London, 1941.

A. Rivier: *Essai sur le tragique d'Euripide*. Lausanne, 1944.

F. Martinazzoli: *Euripide*. Roma, 1946.

influenciou também profundamente o teatro de Shakespeare e o teatro de Calderón. Os próprios gregos não se conformaram com o ódio de Aristófanes; Aristóteles chama a Eurípides *tragikotatos*, "o poeta mais trágico de todos", superlativo que nos parece caber a Ésquilo. Na verdade, Eurípides é o Ésquilo duma época incerta, de transição, como a nossa. Eurípides quase se nos afigura nosso contemporâneo.

A base da tragédia euripídiana, como a da esquiliana, é a família. Mas há uma diferença essencial. Em Ésquilo, as relações familiares constituem a lei bárbara do passado, substituída pela ordem social duma nova religião, a religião da Cidade. Em Eurípides, o Estado é uma força exterior, alheia; o indivíduo encontra-se exposto às complicações da vida familiar, das paixões e desgraças particulares. Eurípides foi considerado como último membro duma série de três gerações de dramaturgos, e parecia separado de Ésquilo por um mundo de transformações sociais e espirituais; Ésquilo parecia ser representante do conservantismo religioso, e Eurípides, representante do individualismo filosófico. É este o ponto de vista de Aristófanes, e isso vem provar que Atenas se estava democratizando com rapidez vertiginosa. Mas Ésquilo e Eurípides são quase contemporâneos. Só o ponto de vista de cada um deles é diferente: Ésquilo é coletivista; Eurípides, individualista. Mas o tema dos dois dramaturgos é o mesmo: a família. Ésquilo e Eurípides são, ambos, inimigos da família: Ésquilo, porque ela se opõe ao Estado; Eurípides, porque ela violenta a liberdade do indivíduo. Por isso, Ésquilo, na *Oréstia*, transforma o côro das Fúrias em côro de Eumênides; Eurípides já não está interessado no côro, porque encontra em cada lar um indivíduo revoltado e identifica-se com ele, assim como Ésquilo se identificara com as coletividades revoltadas contra o Fado. Pela atitude, Eurípides está mais perto de Ésquilo que de Sófocles, dramaturgo do "partido" dos moderados.

Eurípides sente com os seus indivíduos trágicos. O Fado não lhe parece inimigo demoníaco nem ordem do mundo, e sim necessidade inelutável; Eurípides é fatalista. A dor do homem vencido não significa, para êle, consequência da condição humana, e sim sofrimento que não merecemos; Eurípides é sentimental. O mito, porém, não é fatalista nem sentimental; para construir as suas "fábulas" dramáticas, tem de modificar o mito, introduzindo os motivos da psicologia humana. Os séculos, acompanhando as acusações de Aristófanes, interpretaram essas modificações euripidianas do mito como sintomas de impiedade. Eurípides já foi, muitas vezes, considerado como dramaturgo crítico, espécie de Ibsen grego. Contudo, Eurípides, modificando o mito, exerceu apenas um direito esquiliano, direito e dever dos trágicos gregos. E se a intolerância religiosa, pela qual a democracia ateniense se distinguia, pretendeu privá-lo dêsse direito, Eurípides pôde então responder: não fui eu quem derrubou os valores tradicionais, e sim o vosso Estado. A moral tradicional já estava ameaçada pela democracia totalitária. Eurípides não foi porta-voz da nova democracia, como Aristófanes acreditava; Eurípides representa o indivíduo trágico, perdido numa época de coletivismo, diferente do coletivismo antigo, e talvez mais duro. Eurípides é pessimista, *tragikotatos*; é o Ésquilo dos modernos.

— Compareu-se Eurípides a Ibsen e Shaw. O que é comum a êle e a êsses dramaturgos modernos é a resistência individualista contra os preconceitos da massa e a justificação dessa resistência pela análise dos motivos psicológicos e sociais que substituem as normas éticas, já obsoletas. Na tragédia de Eurípides aparecem personagens que a tragédia anterior não conhecera: o mendigo que se queixa da sua condição social, e sobretudo a mulher, envolvida em conflitos sexuais. As personagens femininas são as maiores criações de Eurípides: Fedra, Ifigênia, Electra, Alceste; Medéia é a primeira grande personagem de mãe

no palco; *Hipólito* é a primeira tragédia de amor na literatura universal.

Na exposição dos conflitos psicológicos entre a vontade sentimental do indivíduo e as leis fatais da convivência social e familiar, Eurípides usa a retórica, como o seu grande precedecessor; mas em Ésquilo falam montanhas, e em Eurípides, almas. Almas que pretendem justificar as suas paixões, inspirar compaixão e terror; a definição dos efeitos da tragédia por Aristóteles á deduzida das peças de Eurípides — por isso, Aristóteles lhe chamou "o poeta mais trágico". Concordamos com esta maneira de ver. Eurípides comove. É poeta lírico como aquêles poetas líricos gregos cujas obras se perderam — o seu individualismo suspeito reside na sua poesia. Sabe manifestar o seu *pathos* trágico como uma força lírica que o aproxima mais de Petrarca do que de Ibsen. Eurípides é o primeiro poeta que exprime a alma do homem, sozinho no mundo, além de tôdas as ligações religiosas, familiares e políticas, sozinho com a sua razão crítica e o seu sentimento pessimista, com a sua paixão e o seu desespero. É "o mais trágico dos poetas".

Um individualista como Eurípides encontraria fatalmente oposições em tôdas as épocas. Mas nenhuma época lhe teria respondido como a Atenas do seu tempo — pela comédia de Aristófanes.

Píndaro é estranho. Aristófanes⁽²²⁾ é mais estranho ainda, a ponto de não encontrar nenhum eco em nossas lite-

22) Aristophanes, c. 446-385 a. C.

Existem 11 comédias: *Acharnoi* (425), *Os cavaleiros* (424), *As nuvens* (423), *As vespas* (422), *A paz* (421), *Os pássaros* (414), *Lysistrata* (411), *As Thesmophoriazusas* (411), *As rãs* (404), *As Ekklesiazusas* (392), *Plutos* (388). Edição princeps é a Aldina de 1498. A crítica do texto renovou-se por Thiersch, 1830. Edições modernas por F. W. Hall e W. M. Geldart, 2 vols., Oxford, 1917; e por V. Coulon, 5 vols., Paris, 1923/1930.

A. Couat: *Aristophane et l'ancienne comédie antique*. Paris, 1889. E. Deschanel: *Études sur Aristophane*. 3.^a ed. Paris, 1892.

raturas. Não há termo de comparação. Até em época de liberdade completa de imprensa e do teatro, não se conheceu entre nós a alta comédia política; o que prova que não é a opressão a responsável pela ausência de comédia aristofânica nas literaturas modernas. Por outro lado, a política é o tema de Aristófanes, mas não a essência da sua arte.

Tôdas as comédias de Aristófanes têm assunto político. Nos *Acharnes*, Dikaiopolis, adversário da política guerreira, faz a sua paz em separado com o inimigo para celebrar as festas de Dioniso. Em *Os Cavaleiros*, o demagogo Cleon oprime o Demos, personificação do povo maltratado. Em *A Paz*, Cirene, a personificação da paz, é entronizada como hetera alegre, e os oradores belicosos e os fornecedores de armamentos são expulsos. Em Atenas, o partido conservador era pacifista; temeu a agitação social. E Aristófanes zombou, em *Os Pássaros*, dos projetos utopistas dos demagogos: Euelpides e Peithetairos fazem uma viagem maravilhosa para Nephelococcygia, a "cidade nas nuvens". De todos os assuntos, Aristófanes vê só o lado político: Eurípides aparecendo, em *As Rãs*, pessoalmente, no palco, é o corruptor daquela venerável instituição política que era o teatro, e Sócrates, em *As Nuvens*, é o corruptor de outra instituição do Estado totalitário ateniense, da educação.

Aristófanes é conservador: o seu ideal é a identificação de Estado e Religião, como em *Êsquilo*; de corpo e espírito, como em Píndaro. Odeia o espiritualista Sócrates e o

E. Romagnoli: "Origine ed elementi della commedia di Aristofane". (In: *Studi italiani di filologia classica*, XIII, 1905.)

M. Croiset: *Aristophane et les partis politiques à Athènes*. Paris, 1907.

A. van der Leeuwen: *Prolegomena ad Aristophanem*. Leyde, 1908.

L. E. Lord: *Aristophanes*. New York, 1923.

G. Murray: *Aristophanes, A Study*. Oxford, 1933.

V. Ehrenberg: *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*. Oxford, 1943.

K. Lever: *The Art of Greek Comedy*. London, 1956.

individualista Eurípides. Se êles vencessem, a tirania da Cidade, nas mãos desses homens desequilibrados, seria pior ainda. O homem decente, o conservador que gosta das letras, da boa vida e da ordem tradicional, já não sabe como salvar-se; porque a "cidade nas nuvens", sonho dos demagogos, não existe. Aristófanes sente-se exilado na sua pátria; o espírito expulso torna-se *esprit*, malícia, Tersites em luta contra os usurpadores. Contudo, Aristófanes tem menos motivos de queixa do que parece: na sua Atenas, democracia totalitária, mas democracia, goza, pelo menos, de uma absoluta "liberdade da imprensa". Pode dizer tudo. E na pequena cidade onde todos se conhecem pessoalmente, Aristófanes aproveita-se dessa liberdade para atacar diretamente os adversários: cita-lhes, nas peças, os nomes, desvendando-lhes os escândalos da atuação política e da vida particular, com espírito insolentíssimo e crueldade incrível. É a sátira mais pessoal, mais direta que existe.

Aristófanes não é profundo. Não tem ideologia bem definida. O seu conservantismo é um tanto sentimento, elogiando os "bons velhos tempos" e denunciando o "modernismo" perigoso dos "intelectuais" e dos "socialistas". No fundo, não ataca nem Sócrates nem o dramaturgo Eurípides, mas personificações, abstraídas de todos os sofistas e poetastros, dando-lhes nomes célebres ou notórios. Os verdadeiros adversários de Aristófanes não são nem "intelectuais" nem "socialistas"; são sujeitos poderosos, mas que não valem nada. São malandros, que usurpam nome e ideologia dos partidos. Contra êles, Aristófanes não defende uma ideologia, e sim o sentimento moral, ofendido, de um burguês decente, embora de expressão indecentíssima. Pois também nunca se ouviu poeta tão francamente obsceno, chamando tôdas as coisas pelos nomes certos.

Aristófanes tem um ideal ético. Isso lhe dá o direito de referir-se ao mito. A tragédia desistiu do seu direito de reinterpretar o mito, de modo que a relação entre o mito e a vida, base do Estado ateniense, começa a desaparecer. Então, a comédia assume a função abandonada. A comédia de Aristófanes é, do mesmo modo que a tragédia de Ésquilo, teatro religioso. É arte dionisiaca: daí os costumes fálicos, as máscaras de animais. Apenas, Aristófanes usa sua "liberdade da imprensa" até contra os deuses, escarnecendo implacavelmente as pobres divindades que não sabem defender a ordem dos "bons velhos tempos" contra demagogos e dramaturgos. Os deuses de Aristófanes são politiqueiros, demagogos e prostitutas, assim como os seus representantes na terra. Pura farsa cósmica. Nunca mais o mundo viu uma coisa dessas.

A comédia aristofânica, com o seu Olimpo de opereta, é farsa: farsa política, complemento indispensável da tragédia. O cosmo inteiro, homens e deuses, está sujeito ao *pathos* trágico; e igualmente ao riso cômico, do qual não existe nas línguas modernas nem um termo definidor. O próprio Aristófanes não define; exprime. É, à sua maneira, poeta tão grande como Ésquilo, dominando todas as modulações, desde a música celeste até a graça obscena. O seu lirismo já foi comparado ao de Shelley. Mas o poeta inglês não conheceu esse riso universal divino. Nunca mais o mundo ouviu coisa semelhante.

Aristófanes já é, no seu tempo, reacionário condenado; apesar das suas gargalhadas enormes, a tragédia esquiliana não voltou. Os que não se conformaram com Eurípides, tiveram de contentar-se com um compromisso quase tímido, com um meio-térmo entre tragédia religiosa e drama individualista, com a elegia do indivíduo que aceita o inevitável. O elegíaco era, desta vez, um grande poeta: Sófocles.

Sófocles⁽²³⁾ representa a tentativa de mediar entre os extremos; e quando a mediação se revelou impossível, o grande poeta trágico cantou uma elegia suave e dolorosa, irresistível, que pareceu à posteridade síntese perfeita. Por isso, Sófocles foi sempre o poeta preferido dos partidários do equilíbrio puramente estético: dos classicistas.

É grandíssimo artista. Artista da palavra, dono de extraordinário lirismo musical, sobretudo nos coros. Mas foi também artista da cena, sábio calculador dos efeitos, mestre incomparável da arquitetura dramática, da exposição analítica do enredo. Entre o *pathos* coletivista de Ésquilo e o *pathos* individualista de Eurípides, a tragédia semipolítica, semi-sentimental de Édipo revela força superior de emoção; conflito coletivo e conflito individual estão ligados de maneira tão íntima que o efeito se torna independente de todas as circunstâncias exteriores, efeito permanente. O espectador moderno reconhece-se nos per-

23) Sophocles, 496-406 a. C.

Das mais ou menos 120 peças que a tradição antiga menciona, existem 7: *Ajax furiosus*, *Antigone* (representada em 442), *Oedipus Rex* (429), *As Traquínnias*, *Electra* (413?), *Philoctetes* (409), *Oedipus em Colono* (representada só em 401). Perderam-se: *Higiena em Antea*, *Laocoon*, *Nausicaa Niobe*, *Danae*, *Bellerophon*, *Daidalos*, *Phaedra*, etc.

Edição *princeps* e a Aldina de 1502, seguida das de Turnebus, 1563, Stephanaeus, 1568, Canter (Antuérpia), 1579, Brunck, 1786.

Edição moderna por A. C. Pearson, Oxford, 1923.

F. Allegre: *Sophocle*. Lyon, 1905.

U. von Wilamowitz-Moellendorf: *Die dramatische Technik des Sophokles*. Berlin, 1917.

T. T. Sheppard: *Aeschylus and Sophocles*. New York, 1927.

H. Weinstock: *Sophocles*. Leipzig, 1931.

E. Turolla: *La poesia di Sofocle*. Bari, 1933.

K. Reinhardt: *Sophokles*. Frankfurt, 1933.

G. Perrotta: *Sofocle*. Bari, 1935.

C. M. Bowra: *Sophoclean Tragedy*. Oxford, 1945.

F. R. Earp: *The Style of Sophocles*. Cambridge, 1945.

A. I. A. Waldock: *Sophocles Dramatist*. Cambridge, 1951.

N. Ehrenberg: *Sophocles and Pericles*. Oxford, 1954.

sonagens de Sófocles, primeiro grande mestre da dramaturgia de caracteres. O fim, porém, é sempre a emoção lírica: a arquitetura dramática serve para arrancar aos personagens o lamento elegíaco. A elegia é a arma estética do homem contra o destino; inteiramente só, sucumbe Ajax, o apaixonado, incapaz de cantar a elegia, e quando o homem martirizado pelo destino emudece, então há ainda o cântico para restabelecer o equilíbrio lírico do mundo; são os cânticos do *Édipo em Colono* que completam a tragédia do *Édipo*.

"Lirismo" é o verdadeiro nome da ordem divina e humana no mundo de Sófocles; sintoma dum equilíbrio precário, porque puramente estético. Na *Antígone*, não existe mediação dramática possível entre a lei cruel e inelutável que impõe a Creon, tirano contra a vontade, a perseguição do inimigo para além da morte, e, por outro lado, o sentimento íntimo, quase cristão, da Antígone: "Não nasci para odiar com os outros, mas para amar com os outros." Não existe mediação dramática entre Ésquilo e Eurípides. Mas existe, entre eles, a euritmia poética, a medida lírica.

Sófocles estava consciente da natureza precária da sua solução. Não se afasta da realidade, não mente. A dor trágica, no *Philoctetes*, revela-se como instrumento da vontade divina, como instituição deste mundo, e ao homem só resta a elegia: "Nunca ter nascido seria o melhor; mas se vives, melhor é voltares, quanto antes, para o lugar de onde vieste." Contudo, o pessimismo de Sófocles — um crítico moderno fala de "visão pavorosa da vida" — não é absoluto; porque pelo sofrimento, e só pelo sofrimento, conseguimos a plena consciência da nossa situação no cosmo. Sem o conflito trágico com a lei do Estado, Antígone seria só uma criatura sentimental; o conflito lhe revela a força do seu imperativo de consciência que lhe impôs a resistência — e assim Antígone se tornou o símbolo permanente de todas as resistências. De igual

modo se torna Édipo o símbolo permanente dos erros trágicos da humanidade: através das complicações dum enredo quase diabólico, os erros se dissipam e Édipo se transforma de homem infeliz em homem trágico, aceitando o que a vida lhe impôs. No fim das tragédias sofoclianas, os personagens são mais dignos do que eram antes. Eis a solução euripidiana que Sófocles achou para o conflito esquiliano: ordem divina e ordem terrestre, cujo conflito torna tão dolorosa a vida, reconciliam-se na dignidade humana. Em Sófocles, tudo é harmonia, sem que fôsse esquecido uma só vez o fundo escuro da nossa existência. Sófocles é humanista. Mas não é um humanismo satisfeito e suficiente, porque o humanismo grego nunca se esquece da precariedade do mundo, pela possível ira dos deuses, nem da tristeza deste mundo que nos impõe o silêncio piedoso no fim da tragédia.

O humanismo de Sófocles prestou-se para ser erigido em resultado definitivo, dogma estético, modelo. O humanismo antigo, porém, assim como a religião grega, não conheceu dogmas. O dogma teórico estava excluído pelo caráter pragmatista da civilização antiga, na qual era considerado peso morto, ou antes inexistente, o que não tinha efeitos vitais. O "humanismo" da literatura grega não significa guarda de tradições culturais e sim a capacidade de intervir na vida; é comparável ao "lugar na vida" pelo qual os folcloristas modernos classificam o conto de fadas, a lenda, a parábola e outros gêneros semelhantes da literatura oral. O "lugar na vida" da epopéia homérica encontra-se na interpretação da vida; o "lugar na vida" da poesia grega encontra-se na disciplina musical das emoções; o "lugar na vida" do teatro grego encontra-se na reinterpretação do mito; o "lugar na vida" da historiografia grega encontra-se, assim como o da filosofia, em interesses políticos, e está determinado pela retórica.

O gosto dos gregos pela retórica é, para nós outros, um fenômeno algo estranho: não se cansaram de ouvir dis-

curios, inúmeros e intermináveis, na assembleia e perante o tribunal; de discursos metrificados encheram as tragédias, e até nas obras de historiografia inseriram discursos inventados; a retórica era considerada discípula principal da educação superior, e enfim foi identificada com a própria cultura. Evidentemente, não pode ser confundida com a retórica moderna, sempre subjetiva, instrumento de efeitos estilísticos ou tentativa de "mettre en scène" a pessoa do orador. A retórica grega visava a um fim objetivo, comum a todas as atividades espirituais: a vontade de garantir à obra um "lugar na vida".

O "lugar na vida" da obra historiográfica de Heródoto (²⁴) é a explicação das guerras contra os persas. Heródoto era natural da Iônia, duma região de civilização muito antiga, sujeita porém, havia muito, à dominação persa. Como pôde ser possível, às minúsculas cidades gregas, vencer esse colosso oriental? Heródoto sentiu certo orgulho patriótico pela vitória dos co-nacionais de além-mar, embora os seus próprios patrícios, decadentes desde muito, ficassem na servidão política dos persas. No Oriente, para além de fronteiras intransponíveis, devia haver coisas misteriosas, explicando a um tempo as riquezas excessivas do Império Oriental e a sua fraqueza inesperada. Propondo-se explorar, antes de narrar os acontecimentos bélicos, o

24) Herodotos, c. 484-425 a. C.

Edição crítica por D. Godley, 4 vols., Cambridge (Mass.), 1921/1924.

A. Hauvette: *Herodote, historien des guerres médiques*. Paris, 1894.

W. Aly: *Volksmaerchen, Sage und Novelle bei Herodot*. Goettingen, 1921.

T. R. Glover: *Herodotus*. Berkeley (Calif.), 1924.

F. Fock: *Herodot als Historiker*. Stuttgart, 1927.

O. Regenbogen: "Herodot und sein Werk". (In: *Die Antike*, VI, 1930.)

V. L. Myers: *Herodotus, Father of History*. Oxford, 1953.

mundo desconhecido fora das cidades gregas, Heródoto realizou obra de patriota consciente e de repórter corajoso, ao mesmo tempo. Narrando as guerras persas, Heródoto criou uma porção de recordações inesquecíveis e lugares-comuns escolares: Leônidas e as Termópilas, Salamina, Maratona. Revela-se, aí, o retor. Mas Heródoto criou também uma tradição indestrutível quanto ao Oriente: a sabedoria misteriosa dos sacerdotes egípcios, a luxúria dos reis da Assíria, os palácios, labirintos, haréns, oráculos, grandes crimes e grandes profecias — aqui a retórica é substituída pela reportagem, no mais alto sentido da palavra; e não é esta a única tradição literária que iniciou. Na obra de Heródoto encontram-se insertos numerosos contos, lendas, narrações folclóricas, em que revela a arte consumada dum grande novelista; narra sem comentários morais nem explicações psicológicas os acontecimentos fabulosos, que parece aceitar como verdade histórica. E por que não? A providência que protegeu os gregos contra os persas, age por meios às vezes estranhos; o céptico religioso, que é Heródoto, zombando um pouco dos sacerdotes orientais com as suas atitudes teatrais e, no entanto, receando-lhes a terrível sabedoria mágica, esse céptico acha tudo possível. É muito do que antigamente se considerava invenção ou credulidade do repórter grego, como a história de povos de pigmeus na África, confirmou-se depois como fato etnográfico. Heródoto não é descrente; mas a sua religião já é um pouco moralizante — um Sófocles sem lirismo — e a sua moral já um pouco relativista: há tantos povos no mundo, com costumes tão diferentes — e no entanto a fé mais ardente, e a civilização mais rica, não os protegerão contra a decadência política; a decadência também abateu os patrícios jônicos do historiador, colocando-os apenas na situação de observadores abastados, cultos, curiosos e passivos, dos quais Heródoto era o primeiro representante literário, e o mais ingênuo, o mais inteligente, e muito bonachão.

E a hora dos gregos da Grécia chegou também: a guerra do Peloponeso. O caráter pragmatístico da historiografia grega revela-se no fato de que nunca um grego pensou em escrever a história de épocas ou povos sem relação direta com a sua própria época e a sua própria cidade. Tucídides⁽²⁵⁾ escreveu uma monografia histórica sobre o seu próprio tempo: sobre a guerra peloponésia que arruinou Atenas. A documentação solidíssima do seu relato e o estilo seco e quase militar ou burocrático não conseguem inspirar dúvidas sobre o fato que já a retórica consumada dos discursos insertos fazia entrever: Tucídides é um grande artista, e a sua história tem a feição de uma tragédia. Poder, riqueza e glória da Atenas de Péricles estão no pórtico da obra. O ponto culminante é a oração fúnebre dos cidadãos atenienses mortos pela pátria, na qual Péricles celebra a Cidade como “escola da Grécia” e afirma: “Terra e mar não podem limitar a nossa coragem: em toda parte erigimos a nós mesmos monumentos do bem e do

25) Thukydides, c. 460-396 a. C.

Edição crítica por C. F. Smith, 4 vols., Cambridge (Mass.), 1919/1923.

J. Girard: *Essai sur Thucydide*. 2.^a ed. Paris, 1884.

G. B. Grundy: *Thucydides and the History of His Age*. London, 1911.

E. Meyer: *Thukydides und die Entstehung der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung*. Berlin, 1913.

E. Schwartz: *Das Geschichtswerk des Thukydides*. Bonn, 1919.

G. F. Abbott: *Thucydides. A Study in Historical Reality*. London, 1925.

W. Schadewaldt: *Die Geschichtsschreibung des Thukydides*. Berlin, 1929.

O. Regenbogen: “Thukydides als politischer Denker”. (In: *Das humanistische Gymnasium*, 1933/I-II.)

A. Momigliano: “La composizione della storia di Tucídide”. (In: *Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino*, LXVII, 1933.)

J. Romilly. *Thucydide et l'impérialisme athénien*. Paris, 1951.

mal. E por esta Cidade morreram êsses heróis, conscientes do dever de não a deixar perecer.” Mas Atenas pereceu. O discurso de Péricles é a peripécia, seguida imediatamente pela grande peste, começo da catástrofe, das dissensões internas, dos crimes políticos e particulares, da confusão de todos os valores morais, descrita com palavras diretas, e contudo impassíveis, no famoso capítulo 82 do livro III, que se lê como uma diagnose do nosso tempo. Tucídides não moraliza; e já não conhece intervenção do mito. A sua tragédia historiográfica de Atenas é a primeira tragédia moderna cuja ação se rege por motivos puramente humanos, e dos quais o mais poderoso é a ambição do poder: em Atenas, em Esparta, e em toda parte. Tucídides é o Maquiavel do mundo antigo: só a política prática importa a êsse político militante — mas é um Maquiavel às avessas. O imperialismo foi o grande mal que destruiu os “monumentos do bom”, de Atenas; e Tucídides, político vencido, não pretende indicar remédios que seriam ineficientes ou então contaminados pelo espírito da violência e da guerra civil. O Péricles de Tucídides não é um ideal proposto à prática política, e é, no entanto, mais do que uma lembrança idealizada de tempos mais felizes. É um fato, testemunha da grandeza tão bem fundada e, apesar disso, derrotada, de Atenas. Tucídides é um estóico *avant la lettre*; o reino da política ideal renovar-se-á, talvez em outra nação, em outra época que ele não verá. Talvez na Utopia.

A construção dessa utopia — que é, entre os gregos, um programa imediato — foi a maior preocupação da filosofia grega. Com os sofistas e Sócrates, a filosofia torna-se “retórica”, isto é, analisa a composição dos fatos morais, cujo fim último é a moralização das almas; “salvação” que parece religiosa e que se enquadra na renovação do mito. O mito Platão é o maior criador de mitos na literatura universal — é o fundamento da Cidade grega.

Os diálogos de Platão ⁽²⁶⁾ constituem um mundo completo como nenhum outro poeta — além de Dante — criou. No fundamento da construção quase cósmica encontram-se os diálogos polêmicos com os sofistas, as discussões meio literárias, meio comediográficas, do tipo do *Protágoras* e *Górgias*; no *Mênon* estabelece-se o programa da Academia socrática que conservará nome e memória do mestre. Platão não tem, contudo, o intuito de escrever uma biografia documentada do seu mestre: Sócrates é, para ele, um símbolo, e simbólico é o fim da sua vida, o suicídio sereno após o discurso sobre a imortalidade da alma, no *Fédon*. Daí em diante, o Sócrates dos diálogos platônicos torna-se centro de uma companhia fantástica de seres superiores, cuja reunião máxima, cheia de alegria sublime, é o *Simpósio*, o banquete de Sócrates com o trágico Ágaton, o comediógrafo Aristófanes, o pederasta Pausânias, o médico Eryximachos, o aluno de filosofia Fedro e a sacerdotisa Diótima; é uma noite de ebridade patética; e durante a discussão desenfreada surge

26) Platon, 427-347 a. C.

A ordem cronológica dos diálogos, estabelecida por Wilamowitz-Moellendorff é a seguinte: *Ion*, *Hippias*, *Protagoras*, *Apologia*, *Criton*, *Laches*, *Lysis*, *Charmides*, *Euthyphron*, *Thrasymachos*, *Gorgias*, *Menexenos*, *Menon*, *Kratylos*, *Euthydemos*, *Phaidon*, *Symposion*, *Respublica*, *Phaidros*, *Parmenides*, *Theaitetos*, *Sophistes*, *Politicos*, *Kritias*, *Timaios*, *Philebos*, *Leges*.

A edição princeps é a Aldina de 1513; renovação crítica do texto por Immanuel Bekker, 1826. Edição moderna por I. Burnet, 2.^a ed., 7 vols., Oxford, 1941.

C. Ritter: *Plato, sein Leben, seine Schriften, seine Lehre*. 2 vols. Muenchen, 1910/1923.

U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Platon*. 2 vols. Berlin, 1919.

A. E. Taylor: *Plato; the Man and His Work*. New York, 1927.

P. Friedlaender: *Platon*. 2 vols. Berlin, 1926.

A. Diès: *Platon*. Paris, 1930.

G. Lowes Dickinson: *Plato and His Dialogues*. London, 1947.

R. Wildholz: *Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk*. Bern, 1953.

o mito do Eros, explicação da atração física e espiritual entre as criaturas humanas. Ao amanhecer, entra Alcibiades, e com ele a realidade de Atenas, associando-se ao banquete filosófico. Quer dizer, o Eros que está nas regiões "baixas" do corpo e igualmente no céu da especulação filosófica, o Eros também seria a nova força de ligação entre os cidadãos, o novo mito da Cidade. Desde então, Platão abandona os abismos do seu inferno de sofistas e as prisões do purgatório das almas, em que Sócrates sofreu, para subir ao paraíso da sua mitologia. No *Timeu* conta, como advertência, o mito historiográfico do continente de Atlântida que se perdeu como se está perdendo a Grécia. Na *República*, o mundo inferior é simbolizado como aquela caverna mítica, na qual os homens, prisioneiros dos sentidos, só vêem as sombras das idéias verdadeiras, refletidas pela luz da "anamnese"; e Platão opõe, na mesma obra, à educação irreligiosa dos sofistas o mito da educação totalitária da mocidade grega, a fim de que ela integre o Estado utópico, em que a Verdade, a Beleza e a Justiça acham realização. O malôgro de Platão na tentativa de realizar a Utopia na Sicília já não tem importância: o realismo grego incluiu também, no seu cosmo, as criações do espírito, e estas em primeira linha. Neste sentido, o mito platônico já era uma realidade, mais real até do que a vida política, que, desligada do seu mito tradicional, já não tinha realidade completa e ia agonizando.

Os mitos platônicos são criações poéticas em cuja realidade o seu autor acreditava; correspondem àquelas invenções na *Divina Comédia* que não têm base no dogma ou nos axiomas da filosofia tomista, e que, no entanto, representam a realidade florentina que Dante encontrou no seu outro mundo. Tampouco os mitos platônicos são axiomas filosóficos; por isso, Platão os expôs em diálogos de índole literária, dramática, com a pretensão de criar uma Cidade e talvez uma religião, mas sem a pretensão de defender um sistema filosófico. Nunca, na Antiguidade, os

diálogos de Platão foram citados como obras de filosofia racional. O grande criador de fórmulas filosóficas entre os gregos foi Aristóteles, do qual não pode tratar a história da literatura, porque — ao que parece — tôdas as suas obras literariamente elaboradas se perderam, ficando-nos apenas cadernos de notas e aulas⁽²⁷⁾. Os mitos de Platão são antes metáforas poéticas, às quais a posteridade atribuiu correspondência com realidades superiores. A atividade de Aristóteles parece principalmente um esforço de corrigir, segundo as experiências empíricas e conclusões lógicas, os “erros” de Platão: o equívoco do “platonismo”. Mas aquêles “erros” revelaram-se indestrutíveis: tôda a história espiritual da humanidade, de Sócrates em diante, é uma psicomauia entre os seus dois sucessores. No campo da filosofia racional, a vitória coube, as mais das vezes, a Aristóteles. Mas a influência indireta de Platão, através da especulação cristã e de tôda a literatura idealista, foi maior. O filósofo Platão agiu, na história, indiretamente; a ação direta era impedida pela forma da sua obra. Pois Platão é poeta.

A origem da poesia platônica talvez fôsse casual; a dramaturgia do diálogo seria — como o estilo coloquial de Platão revela — a transformação artística das conversas filosóficas que Sócrates inventara para refutar os sofistas e expor, de maneira dialética, os seus próprios conceitos. Essa origem será motivo das maiores dificuldades para a compreensão da filosofia platônica. A filosofia de Platão é dogmática: baseia-se num *a priori*, a existência das idéias e o seu reflexo na nossa mente. O método dialético, impôsto pela índole pragmatística do espírito grego, era o mais impróprio para expor essa filosofia dogmática, e teve como consequência o fato de certos conceitos, como a relação ontológica entre as idéias e os objetos materiais, nunca se tornarem bem claros e constituírem

27) W. Jaeger: *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*. Berlin, 1923.

até hoje a *crux* dos comentadores. O próprio conceito do mito, em Platão — realidade religiosa ou verdade filosófica? — não está inteiramente claro. Há em Platão as ambigüidades que caracterizam, segundo Coleridge, a poesia. O método dialético e a exposição dialogal eram caminhos de evasão, assim como a explicação dos dogmas platônicos mediante as perguntas e respostas, um tanto cépticas, de um Sócrates meio imaginário. Essa interpretação da dramaturgia do diálogo, em Platão, baseia-se em duas premissas: a existência de outros escritos platônicos, não dialéticos e sim dogmáticos, embora estejam perdidos; e a evolução da sua dramaturgia no sentido da eliminação gradual da dialética com a evolução do dogma idealista. A existência desses outros escritos, hoje perdidos, foi afirmada por Werner Jaeger, com argumentos convincentes. A evolução da dramaturgia platônica foi provada por Stenzel⁽²⁸⁾; na *República*, o diálogo já está praticamente eliminado; no *Parmênides* e no *Sophistes*, a figura de Sócrates perde a importância. Nos últimos diálogos, o “Homero da filosofia” está transformado em legislador dogmático de uma utopia já malograda; e desaparecera a arte.

Platão, porém, era essencialmente poeta. Mais poeta do que filósofo, porque a mera “compreensão” não o deixou satisfeito. O caminho da sua evasão poética levou-o até os confins do mundo da razão, até o mito. Afinal, Platão é um grande espírito religioso. Não é fundador de uma academia; antes é o profeta de uma seita. Esta seita, porém, transformou-se em Humanidade.

Quem se bateu na última batalha pela ligação entre a realidade política e a realidade espiritual gregas, não foram os filósofos, e sim os retóricos; fato que basta para salvar a honra dos “oradores”. Mas não basta estudar o maior de entre eles. A sua arte e o seu caráter humano

28) J. Stenzel: *Studien zur Entwicklung der platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles*. 2.^a ed. Leipzig, 1931.

compreendem-se melhor em comparação com os seus rivais, dos quais Lísias e Isócrates são os mais importantes.

Lísias ⁽²⁹⁾ era orador forense. O seu discurso de acusação contra o tirano Eratóstenes, que lhe tinha morto o irmão, é um grande estudo psicológico, usado como libelo; os discursos contra o infiel tutor Diódoto e contra o denunciador Agorato não são menos eficientes. Mas a análise estilística revela-lhe a simplicidade extrema dos recursos de expressão, a clareza seca das exposições. Mais artista, mais “eloquente”, é Isócrates ⁽³⁰⁾, o orador político do partido conservador, o qual se bate pela aliança das cidades gregas e pela manutenção da paz. Os seus discursos muito elaborados, o *Panegyrikos*, o *Areopagitikos*, o *Panathenaikos*, eram os modelos preferidos da eloquência barrôca, e até Milton alude, num soneto, a “that old man eloquent”. Juntai a arte de Lísias e o patriotismo de Isócrates, atribuindo-os a um grande caráter humano, e tereis a figura de Demóstenes.

Demóstenes ⁽³¹⁾ não tem “boa imprensa”. A divulgação menor e as maiores dificuldades da língua grega em

29) Lysias, c. 445-380 a. C.

Edição por L. Gernet e M. Pizos, 2 vols., Paris, 1924/1926.

W. L. Devries: *Ethopya. A Rhetorical Study of the Types of Character in the Orations of Lysias*. Baltimore, 1892.

30) Isokrates, 436-338 a. C.

Edição por E. Drerup, Leipzig, 1906.

G. Mathieu: *Les idées politiques d'Isocrate*. Paris, 1925.

31) Demosthenes, 384-322 a. C.

Os discursos principais são: *Contra Leptines* (354), *Summoriai* (354), *Pro os Megalopolitanenses* (353), *Pro Rhodios* (351), *I Philippica* (351), 2 discursos *Olynthicas* (349), *Pro Paz* (346), *II Philippica* (344), *Sobre a Embaixada* (343), *Sobre o Chersones* (341), *III Philippica* (341), *Sobre a Coroa* (330).

Edição princeps é a Aldina de 1504; renovação crítica do texto por Immanuel Bekker, 1824. Edições modernas por S. H. Butcher e Rennie, 2 vols., Oxford, 1903/1921, e por M. Croiset, 2 vols., Paris, 1924/1925.

A. Schaefer: *Demosthenes und seine Zeit*. 2.^a ed. Leipzig, 1885.

L. Brédif: *Demosthène*. 2.^a ed. Paris, 1886.

F. Focke: *Demosthenes-Studien*. Stuttgart, 1929.

W. Jaeger: *Demosthenes*. Berkeley (Calif.), 1938.

comparação com a latina criaram a preferência compreensível dos séculos por Cícero; mas em outro sentido também o orador grego foi menos compreendido. A filologia histórica do século XIX não compreendeu a política belicosa de Demóstenes contra a Macedônia, nem a sua resistência contra a unificação da Grécia; afinal Demóstenes foi condenado como reacionário. Os filólogos, porém, não ousaram dar o último passo: condenar-lhe o estilo. Toda a Antiguidade grega está cheia de elogios ao estilo de Demóstenes, combinação perfeita da simplicidade convincente de Lísias e da arte elaborada de Isócrates, estilo de um homem possuidor do equilíbrio sublime de um herói de Sófocles; estilo de último herói da tragédia de Atenas. Os filólogos de todos os tempos repetiram os elogios; parece, porém, que são necessários conhecimentos muito íntimos da língua grega para se gostar de Demóstenes após uma leitura de Platão; para sentirem-se os recursos musicais da sua prosa. Nos grandes discursos políticos contra a Macedônia, as *Filípicas* e as *Olínticas*, a simplicidade parece artificial e intencional, para arengar à massa inculta. A argumentação é sofisticada, às vezes insincera; as diatribes contra os adversários políticos são ocasionalmente grosseiras. Na mais famosa das suas orações, *Sobre a Coroa*, os ataques contra o rival Ésquines e os elogios à sua própria atividade política são de um estranho personalismo. Os personagens de Sófocles não falaram assim. Mas não falaram assim porque ainda estavam identificados o Mito e a Cidade, ao passo que agora só havia identificação entre os interesses de Atenas e a situação pessoal de Demóstenes, oposicionista isolado contra uma assembléia de politíqueiros vendidos. O personalismo de Demóstenes tem alto sentido político.

Desde os estudos de Droysen sobre a época helenística, Demóstenes foi considerado como reacionário, porque se opôs à unificação da Grécia sob a liderança da Macedônia; e essa unificação, ideal de Isócrates e Ésquines,

estava no *trend* da história. Só unificando-se podia a Grécia cumprir a sua última grande tarefa histórica, a heleenização do Oriente, e quem se opôs a êsse determinismo da história universal foi vencido, como reacionário. Na verdade, Demóstenes era antiimperialista. Os planos de expansão oriental preocupavam-no menos do que o nível ético e político da civilização grega. A sua luta contra Ésquines e os outros pacifistas macedonófilos era a luta contra uma quinta-coluna ateniense. O seu personalismo violento baseava-se num alto ideal, mortalmente ameaçado por interesses diplomáticos e comerciais. Demóstenes dominava todos os recursos da retórica, desde a simplicidade de Lísias e os artifícios de Isócrates até os truques dos demagogos populares, para pregar a resistência contra os "muniquistas" da época; nem sequer a unificação das cidades gregas sem a Macedônia o atraíu, porque êsse programa — comparável ao ideal dos nacionalistas burgueses do século XIX — ameaçava a multiformidade da civilização grega. Neste ponto também, Demóstenes nos parece defensor da verdadeira civilização européia. Em 330, quando proferiu o discurso *Sobre a Coroa*, já estava vencido; tinha todos os motivos para denunciar no adversário o inimigo desmascarado da pátria, que já sobrevivia apenas no espírito de Demóstenes. Lidos assim os seus discursos, cheios de eloquência retumbante e argumentação menos escrupulosa, destinados a ouvintes que não o compreenderam, êsses discursos revelam-se como documentos de alta sabedoria política. Por isso talvez, foi Cícero preferido pelos séculos da Renascença e do Barroco, épocas sem verdadeira eloquência política. Mas Demóstenes foi modelo confessado dos dois Pitts, de Burke, Fox, Sheridan, Canning e Brougham. Para compreender Demóstenes, é preciso respirar, num dia de grande debate sobre política exterior, o ar da Casa dos Comuns. Mas na prosa dos oradores ingleses não ressoarão, como em Demóstenes, os acor-

des sombrios que acompanharam o côro final da tragédia grega.

Depois do suicídio de Demóstenes, a retórica grega já não terá sentido. Degera em "l'art pour l'art". Os seus representantes tornam-se mestres-escolas. Entre êles, Xenofonte⁽³²⁾ é o único homem da ação. A sua obra de pedagogia política, a *Ciropedia*, já se dirige a príncipes estrangeiros; os segredos de sabedoria política que escondeu no seu diálogo *Hieron*, só em nossos dias foram precariamente decifrados; e os requintes da sua prosa artística não nos interessam. Xenofonte, para nós, é o autor de uma obra de ocasião: da *Anábese*. Como repórter ou correspondente de guerra, participou da campanha asiática de um exército de mercenários gregos, e quando essa aventura acabou, com o malôgro das esperanças e a morte de todos os comandantes, o retor Xenofonte assumiu o comando dos remanescentes, guiando-os pelas regiões mais bárbaras da Ásia Menor, para a montanha de onde viram o mar, o mar grego, e gritaram: "Thalassa! thalassa!". A *anabasis* é um assunto eterno — quantas vês se repetiu, desde então! — narrado por um homem razoável, realista e idealista ao mesmo tempo: um grego. Mas já é o relato de uma derrota.

A Grécia daquele tempo já não é o centro do mundo. As suas cidades estão ainda cheias de rumor levantino, e nas suas escolas ainda se conserva a arte e o pensamento dos antepassados. Mas êste tesouro já não cresce e aquêlê rumor já não tem sentido político. A vida torna-se burguesa. Os cidadãos são comerciantes abastados e os

32) Xenophon, c. 430-354 a. C.

Edição por E. C. Marchant, 5 vols., Oxford, 1900/1919.

A. Croiset: *Xénophon, son caractère et son talent*. Paris, 1873.

A. Boucher: *L'Anabase de Xénophon*. Paris, 1913.

E. Scharr: *Xenophons Staats- und Gesellschaftsideal*. Halle, 1919.

L. Strauss: *On Tyranny. An Interpretation of Xenophon's Hieron*. New York, 1948.

seus filhos constituem uma *jeunesse dorée*, ocupada em aventuras amorosas com escravas. A vitória esportiva, que Píndaro cantara, é substituída pela vitória sobre o pai: cumpre arrancar-lhe, com a ajuda de um escravo astuto, o dinheiro para comprar a "pequena". Eis o mundo do comediógrafo Menandro, representante principal da "comédia nova", ao lado de Filémon, Dífilo e Apolodoro.

Infelizmente, é difícil formar idéia bastante clara da arte de Menandro⁽³³⁾. Durante muito tempo só se conheciam as suas famosas sentenças, conservadas como citações em outros autores, máximas de uma sabedoria pacatamente burguesa, à maneira de Augier. Os fragmentos substanciais das comédias *Epitrepontes*, *Samia*, *Perikeiromene* e *Heros*, encontrados em papiros egípcios, em 1905, revelam algo como um Ibsen sem problemas, um Shaw sem força cômica, um realista sem excessos de vulgaridade. É verdade que certos críticos modernos se entusiasmam com Menandro. Mas esse entusiasmo baseia-se em traduções de que desconhecem a precariedade. As dificuldades da língua grega antiga, em Menandro, talvez sejam mais de ordem intelectual do que filológica; porque a "comédia nova" revela-se bem viva e permanente em Plauto e Terêncio, seus representantes latinos.

Mas se Plauto⁽³⁴⁾ só fôsse o reflexo romano de Menandro, não seria o primeiro comediógrafo, no sentido cro-

33) Menandros, c. 342-292 a. C.
Edições por Chs. Jensen, Berlin, 1929, e por A. Koerte, Leipzig, 1938.

G. Capovilla: *Menandro*. Milano, 1924.

K. Lever: *The Art of Greek Comedy*. London, 1956.

34) Titus Maccius Plautus, c. 254-184 a. C.
As comédias existentes: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Miles gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*, *Vidularia*.
Edição princeps é a de Veneza, por Merula, 1472; seguem-se a Aldina de 1522, a de Gronovius, 1664, e a crítica por F. W. Ritschl, 1848/1854 (em 2.ª edição, 1871/1894). Edições modernas por

nológico e talvez no sentido do valor também. O seu mundo é o das pequenas cidades mediterrâneas de então: comércio florescente, burgueses imbecis, pais avarentos, filhos devassos ou tímidos, escravos astutos e pérfidos, escravas ternas ou espertas, parasitos insolentes, sargentos grosseiros. É o pequeno mundo grego. Mas Plauto sabia romanizá-lo e latinizá-lo até à perfeição. Os seus pais são "nobres senadores", os filhos *graculi*, já contaminados pela civilização estrangeira, os escravos são simplesmente plebeus que vencem o patrão pelo bom senso do homem da rua. A comédia de Plauto já não pertence à civilização grega, e sim à romana, que gerou a latina moderna e por isso está incomparavelmente mais perto de nós; a atmosfera plautina volta sempre na história do teatro europeu. Do *Anfitrião* de Plauto contam-se, através de Camões, Molière, Dryden e Kleits, até Giraudoux, 38 versões. Euclion, o herói da *Aulularia*, volta em Harpagão. As estranhas aventuras dos *Menaechmi*, gêmeos parecidos até à confusão, ressuscitam em *A Comédia dos Erros*, de Shakespeare, e em mais de 38 versões, assim como o imortal *Miles Gloriosus*, o sargento grosseiro e fanfarrão. A paixão de pai e filho pela mesma môça, na *Casina*, inspira a *Clizia* de Maquiavel e inúmeras farsas francesas. Os personagens de Plauto vivem nos Pantalone e Tartaglia, capitano Spaventa, Arlequim e Colombina da "commedia dell'arte". Dos temas de Plauto vive todo o nosso teatro popular. Plauto é um dos autores mais influentes da literatura universal.

F. Leo, 2 vols., Berlin, 1895/1896, e por W. M. Lindsay, 5.ª ed., 2 vols., Oxford, 1936.

F. Leo: *Plautinische Forschungen*. 2.ª ed. Berlin, 1912.

G. Michaut: *Plaute*. Paris, 1920.

P. Lejay: *Plaute*. Paris, 1925.

A. Freté: *Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute*. Paris, 1930.

G. Norwood: *Plaute and Terence*. London, 1932.

F. Arnaldi: *Da Plauto a Terenzio*. Napoli, 1946.

O seu teatro é popular; quer fazer rir as massas, e consegue o seu fim, porque Plauto é um sabidíssimo profissional da cena, o criador de tôdas as intrigas e complicações burlescas para todos os tempos: um gênio do palco. Fala a língua do povo, não a dos literatos, ao ponto de criar as maiores dificuldades aos nossos filólogos, acostumados à fala ciceroniana. Ao mesmo tempo, êsse gênio da gíria dispõe de inesperada riqueza de metros complicados, de modo que a relação entre o verso plautino e a poesia grega constitui objeto de estudos importantes⁽³⁵⁾; e êsses estudos revelam o terceiro gênio de Plauto, o seu gênio poético, lírico, grego. Plauto sabe cantar, e por isso, mais do que pelos temas, o comediógrafo romano pertence à literatura grega. As suas variações métricas assemelham-se a modulações musicais; talvez os seus entremezes líricos fossem realmente cantados, e as suas comédias tivessem sido espécie de óperas-cômicas; *vaudevilles* que sobreviveram à temporada e a todos os tempos.

A glória universal de Terêncio⁽³⁶⁾ é pouco menor; mas perturba menos os filólogos que o preferem por muitos motivos. O parasito no *Formio* é mais decente que os parasitos plautinos; e quando Chaereas, do *Eunuchus*, se disfarça em castrado para poder aproximar-se de Pamphila, tudo acontece de maneira tão discreta que um leitor ingê-

35) F. Leo: *Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*. Berlin, 1897.

36) Publius Terentius Afer, c. 184-159 a. C.
Comédias: *Andria* (166), *Hecyra* (165), *Heautontimoroumenos* (163), *Eunuchus* (161), *Phormio* (161), *Adelphoi* (160).
Edição princeps de Estrasburgo, 1470, depois por Muretus (Antuérpia), 1565, renovação crítica do texto por Richard Bentley, 1726. Edição moderna por R. Kauer e W. M. Lindsay, Oxford, 1926.

G. Norwood: *The Art of Terence*. Oxford, 1923.

N. Terzaghi: *Prolegomeni a Terenzio*. Torino, 1931.

C. E. Rand: "Terence et l'esprit comique". (In: *Revue des cours et conférences*, juin, 1935.)

B. Croce: "Terenzio". (In: *Poesia antiga e moderna*. 2.^a ed. Bari, 1943.)

nuo não chega a compreender a situação. Plauto, tratando um assunto assim, teria soltado gargalhadas; Terêncio fala como o "epistolário universal dos enamorados" e o seu latim é muito bom. Por tudo isso, Terêncio é, desde os conventos beneditinos da época de Carlos Magno até os colégios humanísticos dos jesuítas e jansenistas, o autor preferido da escola. E também é o preferido daquela escola de adultos que é o salão literário: Terêncio sabe dizer tudo em tom de conversa polida; transforma as obscenidades plautinas em problemas psicológicos sérios, discutindo, nos *Adelphoi*, se a educação dos filhos deve ser severa, para impedir excessos, ou indulgente, para acostumar às exigências da vida — é o tema das duas "Écoles" de Molière. De maneira semelhante, a misantropia de Menedemus, no *Heautontimoroumenos*, preludia as expectorações de Alceste. Terêncio é o comediógrafo da aristocracia romana, quando já bastante grecizada. É mesmo um *graeculus*. O seu método de trabalho lembra os comediógrafos ingleses do século XIX, que adaptaram as peças parisienses de Augier e Dumas Filho para o gosto da burguesia vitoriana. Cria a intriga complicada e explica-a pela boca do escravo inteligente, precursor do *raisonneur* da comédia francesa. Tudo é verossímil, realista, mas também polido e — em certo sentido — mais humano do que em Plauto. Porque, em Terêncio, verdade e humanidade são idênticas. Foi êsse comediógrafo romano quem criou o lema do humanismo grego: "Homo sum; humani nihil a me alienum puto." É pena que Terêncio já não seja lido nas escolas.

A "comédia nova" não é o único gênero da literatura grega que conhecemos principalmente através de versões latinas. Outro tanto se pode afirmar com respeito à última época da poesia grega, a "alexandrina", poesia erudita e livresca, o que não exclui, aliás, certa independência do espírito poético, nem sequer o sentimento pessoal. O

maior poeta alexandrino foi Calímaco^(36-A), do qual temos obras em número suficiente — elegias, epigramas, hinos — para poder apreciá-lo como poeta notável; mas sua poesia mais famosa “O Caracol de Berenice”, só nos chegou através da versão latina de Catulo. As epopéias insuportáveis dos epígonos opôs Calímaco o poema curto, inspirado; sua teoria poética lembra, a uma distância de mais de dois milênios, a de Edgar Allan Poe. Mas Calímaco já é menos poeta original do que humanista.

O humanismo moderno é um ideal; o humanismo grego é realidade; e a diferença baseia-se no fato de que o conceito da realidade é mais amplo nos gregos, compreendendo também as realidades criadas pelo espírito humano. A distinção ajuda à compreensão da última fase da literatura grega. É idílio pastoral e romance fantástico: quer dizer, literatura de evasão. Mas serve-se de expressões da literatura grega realista. Se se tratasse de evasionismos modernos, poderia acontecer ficarmos enganados, tomando como realismo o que é evasão; o conto rústico dos modernos produz muitas vezes, e deliberadamente, êsse equívoco. No caso grego, dá-se, estranhamente, o contrário. As cenas rústicas, bem realistas, de Teócrito, foram consideradas, até há pouco, como expressões de bucolismo evasionista. No que se refere à situação social de Teócrito, poeta urbano que canta o idílio rústico, está certo. Apenas, a evasão tem, aqui, direção contrária à que se observa nas literaturas modernas. Os nossos evasionistas são românticos; procuram nos campos o idílio. O grego não conheceu romantismo; quando pretendeu evadir-se do mundo ideal da “Cidade”, já agonizante, tornou-se realista bucólico, como Teócrito. E êsse realismo só se transformaria em evasion-

36A) Kallimachos, c. 305-240 a. C.
Aitia; *Hinos*; *O Caracol de Berenice*.
 Edição por R. Pfeiffer, London, 1949.
 E. Cahen: *Kallimachos et son oeuvre poetique*. Paris, 1929.
 R. Pfeiffer: *Kallimachos*. London, 1950.

nismo romanesco quando aquêlo mundo ideal já não existia. Teócrito ainda se encontra num ponto crítico: o grego começa a perder o contato com a realidade no momento em que parece tê-la atingido.

Teócrito⁽³⁷⁾ é o poeta da Sicília grega. O espírito da *Odisséia* renasce nos seus idílios. O sol mediterrâneo ilumina campos e pastagens levantinos, os pastores dançam ou cantam os seus amores, e o deus Pã dorme ao calor do meio-dia; ao crepúsculo, o câro das flautas convida para a festa de Adônis, os pescadores preparam as rêdes e, na melancolia da noite, lamenta o ciclope Polifemo o seu amor infeliz à ninfa Galatéia (idílio 11). É a Arcádia. A Arcádia de Sannazaro e Montemayor, Garcilaso de la Vega e Camões, Sidney e D'Urfé.

Na verdade, Teócrito é um homem da cidade que faz excursões pelos campos perto de Siracusa, pintando fielmente o que vê. A demonstração do seu realismo torna-se fácil comparando-se os idílios 14 e 15, que se passam na cidade, com os *mimos* urbanos de Herondas, que Kenyon, em 1891, encontrou em um papiro do British Museum⁽³⁸⁾. O *mimos* grego, representação dramática de pequenas cenas da vida cotidiana, as mais das vezes humorísticas ou obscenas, continuar-se-á no *mimos* grosseiro dos subúrbios da Roma imperial; depois, encontram-se os seus vestígios nos *ludi* bizantinos e nas *sottises* dos *jongleurs* dos mistérios medievais, e até na “commedia dell'arte” italiana^(39-A). Mas êste cortejo fantástico esconde as origens realistas do *mimos*. Herondas foi realista ver-

37) Theokritos, século III a.C.
 Renovação crítica do texto por Daniel Heinsius, 1603.
 Edição por U. von Wilamowitz-Moellendorf, 2 vols., Oxford, 1910.
 A. Lang: *Theokritos and His Age*. London, 1892.
 P. E. Legrand: *Étude sur Théocrite*. Paris, 1898.
 R. J. Cholmondeley: *The Idylls of Theocritus*. Oxford, 1919.
 E. Bignone: *Teocrito, studi critici*. Bari, 1934.
 38) L. Laloy: *Herondas*. Paris, 1928.
 38A) H. Reich: *Der Mimos*. Berlin, 1903.

dadeiro; mas não é mais realista do que o seu contemporâneo Teócrito.

Os idílios de Teócrito não se passam na Arcádia, mas na Sicília real. Os nomes dos seus personagens — Thyrsis, Corydon, Daphnis, Gorgo, Praxinoa — tão conhecidos através do bucolismo fantástico dos modernos, são nomes comuns entre os camponeses sicilianos daquela época. Teócrito consegue transfigurar a realidade trivial em encantadora música verbal, uma poesia de melancolia erótica. Ezra Pound considera Teócrito como um dos maiores poetas de todos os tempos. É um fato que esse grego da Sicília é sobremaneira acessível a leitores modernos.

Encontram-se as mesmas cenas rústicas e as mesmas licenciosidades dissimuladas no famoso idílio *Dáfnis e Chloe*, de Longos^(38-B). É uma obra de estranha modernidade, como se a tivesse escrito por volta de 1900 um francês, admirador da literatura grega da decadência. Foi leitura de predileção de André Gide; e Maurice Ravel transformou-a em bailado.

Enfim, com a perda definitiva da realidade grega, vencerá o elemento romanesco. Surge um novo gênero: o romance de aventuras. A mais célebre dessas obras foi, durante séculos, as *Histórias Etiópicas de Theagenes e Chariclea*, de Heliodoro^(38-C). Através de versões bizantinas e traduções latinas, esse gênero invadirá, depois, o Ocidente. Contribuirá para a formação final do romance de cavalaria, perturbando o espírito do pobre Dom Quixote. Mas o próprio Cervantes também imitou o modelo, em *Periles y Segismunda*; e os maiores eruditos do século XVI, inclusive um Melanchthon, consideravam o ilegível romance de Heliodoro como peça de historiografia autêntica.

38B) Edição por J. M. Edmonds, London, 1924.

E. Rohde: *Der griechische Roman*. 3.^a ed. Leipzig, 1914.

38C) Edição por J. Bekker, Leipzig, 1855.

E. Rohde: *Der griechische Roman*. 3.^a ed. Leipzig, 1914.

Até aos seus últimos rebentos, o espírito grego não cessou de "criar realidade", embora já incapaz de distinguir realidade histórica e realidade novelística^(38-D).

O mundo ideal dos gregos só existia em função da realidade material. Quando a realidade material dos gregos desapareceu, o espírito grego prendeu-se à realidade romana, explicando-a duma maneira idealista de que os próprios criadores dessa realidade não eram capazes.

Políbio⁽³⁹⁾, o grande historiógrafo, pretende explicar porque os romanos venceram o mundo. A pergunta é pragmática, no melhor estilo de pensar de Heródoto e Tucídides. A resposta, porém, é diferente. O mundo já não se limita às pequenas cidades da Iônia, Ática e do Peloponeso. Já é possível abranger a história universal, deduzindo uma lei histórica de evoluções cíclicas, que Vico, o historiador da Itália vencida, e Spengler, o historiador da Alemanha vencida, reencontrarão no grego vencido. Apenas, Spengler é positivista, Vico é cristão, e o grego é humanista. É o homem que lhe importa. Como na frase de Napoleão, a política é, em Políbio, o destino. A história é a luta do homem contra a *Tyche*. Políbio é o primeiro historiógrafo estoico.

Dois séculos e meio depois, Plutarco⁽⁴⁰⁾ cria a biografia; agora já é só o indivíduo que importa. Plutarco é — o que Políbio não foi — um grande artista da narração; sabe caracterizar à maravilha, de modo que, de tôdas as figuras da Antiguidade, só as que ele biografou se transfor-

38D) M. Braun: *Griechischer Roman und hellenistische Geschichtschreibung*, Frankfurt, 1934.

M. Braun: *History and Romance in Graeco-Oriental Literature*. Oxford, 1938.

39) Polybios, c. 200-120.

Edição por W. R. Paton, 6 vols., Cambridge, 1922/1927.

C. Wunderer: *Polybios*. Leipzig, 1927.

40) Plutarchos, c. 46-120 d. C.

Vitae parallelae: Theseus e Romulus, Licurgo e Numa, Solon e Valerius Publicola, Themistocles e Camillus, Pericles e Quintus Fabius Maximus, Alcibiades e Coriolanus, Timoleon e Paulus

maram em personagens tão reais como Dom Quixote, Hamlet ou Napoleão. Foi ele quem criou para nós os Coriolanos, Málios, Silas, Catões, Brutos e Marco Antônio. Plutarco sabe narrar como um romancista; sabe interessar e até entusiasmar: Montaigne, Rousseau, Alfieri e Schiller embriagaram-se em Plutarco, e ainda Whittier não encontrou elogio maior para Abraham Lincoln do que compará-lo aos heróis de Plutarco. As biografias de Plutarco, lidas em seguida, são monótonas; o herói parece sempre o mesmo. Isto acontece porque a composição das biografias é determinada por um conceito imutável do homem, do grande homem. Plutarco é estóico, na política e na psicologia. Mas na religião, não. Os *Moralia*, escritos enciclopédicos sobre tudo o que existe e não existe entre o céu e a terra, revelam um platonismo já contaminado pelas superstições do Oriente, um neoplatonismo *avant la lettre*, enfim, aquela forma de platonismo que irá atingir tão intimamente a religiosidade cristã do Ocidente; mas as veleidades laicistas da história ocidental também tomarão a cor da independência do homem estóico em face do destino. Plutarco legou ao mundo moderno a última atitude do homem grego.

Aemilius, Pelopidas e Marcellus, Aristides e Cato, Philopoemen e Flaminius, Pyrrhos e Marius, Lysandros e Sulla, Kimon e Lucullus, Nikias e Crassus, Eumenes e Sertorius, Agesilaos e Pompejus, Alexander Magnus e Caesar, Phokion e Cato Uticensis, Agis e Kleomenes e os Gracchi, Demosthenes e Cicero, Demetrius Poliorketes e Marcus Antonius, Dion e Brutus. *Moralia: De superstitione, De curiositate, De sera numinis vindicta, De facie quae in orbe lunae apparet, De defectu oraculorum, De cohibenda ira, Quaestiones conviviales, Conjugalia praecepta, De Isi et Osiride, Quaestiones graecae, Quaestiones romanae, etc., etc.* Edição por Stephanus, 1572; edição moderna por B. Perrin, 11 vols., Cambridge (Mass.), 1914/1926; edição das *Vitae* por C. Lindskog e K. Ziegler, Leipzig, 1914 sg.

I. Oakesmith: *The Religion of Plutarch*. London, 1903.

R. Hirzel: *Plutarch*. Leipzig, 1912.

A. Weizsäcker: *Untersuchungen über Plutarchs biographische Technik*. Berlin, 1931.

M. A. Levi: *Plutarco e il V secolo*. Milano, 1955.

CAPÍTULO II

O MUNDO ROMANO

A OBRA capital da literatura romana é o *Corpus Juris*. Desaparecera o Império político-militar dos romanos sobre o mundo mediterrâneo-ocidental, da África até a Britânia. Mas a dominação romana subsiste no fundo da consciência política, na linguagem dos parlamentos e tribunais, nos conceitos da jurisprudência e na organização da Igreja Romana. O monumento literário dessa capacidade de organização é o *Corpus Juris*. E mesmo esta obra "literária" não é obra de escritores romanos, porque a sua redação definitiva coube aos jurisconsultos de Bizâncio.

A literatura romana (¹), apesar de ter produzido grandes poetas e grandes prosadores, parece de segunda mão. A comédia romana já se nos revelou como reflexo da comédia nova ateniense, e a tragédia de Sêneca será reflexo da tragédia de Eurípides. Os poetas líricos romanos imitam Teógnis, Alceu e Safo; Virgílio seria a sombra de Homero; os retores e historiôgrafos acompanham os métodos gregos; os filósofos romanos procuram, como ecléticos, um caminho de compromisso entre as discussões das escolas de Atenas e da Ásia Menor. Em geral, é uma literatura de imitação. Conhecemos grande parte da literatura

1) W. F. Teuffel: *Geschichte der roemischen Literatur*. 4.^a ed. Leipzig, 1913.

R. Pichon: *Histoire de la littérature romaine*. 12.^a ed. Paris, 1930.
C. Marchesi: *Storia della letteratura latina*. Messina, 1930.

I. W. Duff: *A Literary History of Rome from the Origins to the Close of the Golden Age*. 2.^a ed. New York, 1930.

tura grega — particularmente da poesia lírica e do teatro cômico — só através das imitações latinas. Não há, porém, uma equivalência perfeita entre as duas literaturas, porque os romanos — donos duma capacidade de assimilação comparável só à dos ingleses — modificaram o espírito dos modelos, produzindo sempre coisas um tanto diferentes. São justamente essas diferenças que nos aproximam da literatura romana. A civilização grega continuou sempre algo de alheio, quase exótico, ao passo que a civilização romana, com a qual temos em comum poderosas instituições jurídicas e religiosas, ainda faz parte da nossa. Todas as literaturas modernas começaram com uma fase medieval em língua latina, e os modelos latinos nunca eram critérios impostos de fora pela evolução histórica — como os gregos — e constituem antes, por assim dizer, fases anteriores da nossa própria evolução. Mas entre a literatura romana, imitação de uma literatura estrangeira por parte de uma elite culta, e as instituições romanas, obra original da nação, há um abismo. Por força das suas origens e da sua própria existência, a literatura romana constitui o modelo de uma literatura de elite, literatura intencional, artística, de evasão. Os literatos romanos já são humanistas no sentido moderno da palavra. A separação entre os escritores romanos e a realidade romana tem contaminado a nossa própria civilização inteira.

Mas a literatura romana tem justamente “les qualités de ses défauts”. Devia ser literatura de evasão, porque não tinha nada com a realidade no meio da qual surgiu. O espírito grego cria as suas realidades: Estado e poesia, religião e teatro estão no mesmo plano; a distinção entre realidade material e realidade espiritual, para o grego, não tem sentido. A realidade romana é construção em material dado. É realidade econômica, política, jurídica, administrativa. O romano não criou o seu mundo; encontrou-o, dominou-o, continuou a dominá-lo, pensando em termos administrativos. A realidade espiritual, importada de fora,

é uma planta exótica em Roma; os que pretendem viver nela, só podem fazê-lo como um alto funcionário que nas horas de ócio se entrega a caprichos de diletante, ou como um boêmio que se afasta das ocupações sérias da vida. Existe, no entanto, entre o diletantismo romano e o diletantismo moderno, uma diferença; e nessa diferença reside aquêle “algo de novo” que os romanos introduziram na imitação dos modelos gregos. O diletantismo moderno é sempre participação, às vezes incompetente, às vezes irresponsável, na realidade espiritual; entre nós sobrevive — na arte, na literatura, na ciência — a herança grega duma realidade espiritual, criada pelos próprios homens. A realidade romana não era assim; era força alheia ao espírito. E os representantes romanos do espírito defenderam a sua independência contra essa realidade material, com a mesma coragem e tenacidade de estóicos natos com as quais os seus antepassados tinham conquistado o mundo e os seus descendentes, mais tarde, haveriam de sucumbir aos bárbaros. Aí está o elemento original da literatura romana. Para os romanos e para nós. Entre nós, como entre os gregos, existe uma realidade espiritual; mas só ao lado da realidade material, sem o equilíbrio do realismo homérico. Entre nós, o Espírito está sempre ameaçado. A sua defesa tirou as lições mais edificantes do exemplo da defesa dos romanos cultos contra a sua realidade bruta. A literatura romana não é um templo da beleza; é uma lição de coragem, uma escola de oposição. Eis o “lugar na vida” dessa pretensa literatura de evasão, que é, na verdade, uma alta escola de humanidade (1-A).

É significativo: no pórtico da literatura romana estão dois autores, nenhum dos quais era escritor profissional. Um arquiteto e um general: Vitruvius e César. Do ponto de vista literário, não são “grandes escritores”; mais exato seria dizer que não pertencem à literatura. São os repre-

1A) E. Howald: *Das Wesen der lateinischen Dichtung*. Zuerich, 1948.
F. Klingner: *Römische Geisteswelt*. 3.ª ed. Muenchen, 1956.

sentantes mais típicos da "construção", em oposição à qual nasceu a literatura romana.

Caius Julius Caesar (1-B) não é escritor profissional, já se disse. Só escreve para explicar os seus fins políticos. Só dá fatos, a realidade nua. Os *Commentarii de bello gallico* e *Commentarii de bello civili* estão cheios de vozes de comando: aos soldados, aos povos subjugados, aos politiquinhos vencidos, à língua. No fim dos relatórios, a Gália e a Itália estarão organizadas. O seu contemporâneo Vitruvius Pollio (1-C) dá vozes de comando às colunas; é criador daquela arquitetura oficial que até hoje forma os centros das nossas capitais. No seu sucessor renascentista, Palladio, essa arquitetura de colunas, enfileiradas como soldados e alinhadas como parágrafos, já tem qualquer coisa de alheio à vida. Em Vitruvius, não; na sua obra *De Architectura*, fala também sobre o serviço de águas e esgotos e sobre todas as *public utilities* que servem à manutenção da boa ordem administrativa. Em César e Vitruvius Roma está construída.

É a realidade. Mas os cultos, entre os romanos, não a sonharam assim, desde Cipião, o Africano, e o seu círculo de *graeculi*, que se enamoraram da literatura grega. Não suportavam a companhia dos militares e burocratas. Quando, nos últimos anos da República, a corrupção se introduziu entre os generais e governadores, e quando demagogos anarquistas se aproveitaram da situação para arengar às massas urbanas, formadas pelo êxodo rural, dos latifúndios,

dios, então as elites cultas, vivendo da corrupção geral e no meio dela, indignaram-se e se alegraram simultaneamente, como se dissessem: "Esses sargentos e burocratas encontrarão o fim merecido na revolução social, que será, no entanto, o fim da nossa própria vida, culta porque abastada." Eis o espírito, ambíguo entre indignação moral e corrupção espiritual, em que Salústio (2) descreve as discussões turbulentas no Senado, na época da revolução anarquista de Catilina (*De coniuratione Catilinae*), e a corrupção criminosa dos generais e governadores romanos, na época da conquista da África (*De bello Jugurthino*).

Salústio é um historiador inexato e um estilista artificial e obscuro. Mas esse seu estilo rápido, nervoso, sentencioso, como carregado de *esprit* e eletricidade, é o instrumento adequado da sua polêmica contra a escandalosa política da alta administração e da burguesia romana. Salústio é panfletário. Sabe caracterizar os seus personagens como Dryden, e tem dos homens e da humanidade o mesmo conceito pessimista de Swift. Como todos os escritores que acreditam em qualidades permanentes — permanentemente más — da natureza humana, Salústio torna-se de vez em quando atualíssimo. Nos poucos decênios passados da nossa época, já vimos várias vezes surgir e perecer os seus personagens, desaparecer e voltar as suas situações. Não se pode abrir uma página de Salústio sem encontrar "atualidades" surpreendentes. Salústio é o maior observador da literatura romana.

1B) Caius Julius Caesar, 102-44.

Commentarii de bello gallico; Commentarii de bello civili.

Edição princeps, Roma, 1469.

Edição por A. Klotz, Leipzig, 1921/1927.

E. Norden: *Die antike Kunstprosa*. Vol. I. Leipzig, 1909.

F. E. Adcock: *Cesar as a Man of Letters*. Cambridge, 1956.

1C) Vitruvius Pollio, sec. I (?).

De Architectura.

Edição princeps, Roma, 1469.

Edição por H. Rose, 2.^a ed., Leipzig, 1899.

L. Sonthheimer: *Vitruv und seine Zeit*. Tuebingen, 1908.

2) Caius Sallustius Crispus, 86-34 a. C.

De coniuratione Catilinae; De bello Jugurthino.

Edição princeps, Veneza, 1740.

Edição crítica por I. C. Rolfe, 2.^a ed., Cambridge (Mass.), 1931.

O. Gebhardt: *Sallust als politischer Publizist*. Halle, 1920.

W. Baehrens: *Sallust als Historiker, Politiker und Tendenzschriftsteller*. Berlin, 1926.

O. Seel: *Sallust*. Leipzig, 1930.

E. Cesareo: *Sallustio*. Firenze, 1932.

W. Schur: *Sallust als Historiker*. Stuttgart, 1934.

Mas não bastava observar. "Casca il mondo." O homem de letras tem de agir; ou terá de se retirar para a Natureza, que fica imóvel, insensível às mudanças insignificantes que os homens operam. É possível a tentativa de introduzir motivos ideais, literários, na política; ou então abrigar o espírito no seio da grande mãe Natureza. É a alternativa entre Cícero e Lucrécio.

A tradição classificou as obras de Cícero⁽³⁾, distinguindo discursos forenses e parlamentares, tratados filosóficos e cartas. Cícero é jornalista, advogado, político, vul-

3) Marcus Tullius Cicero, 106-43 a. C.

Os principais dos 57 discursos são os seguintes:

a) políticos: *Pro Roscio Amerino* (80), *VII In Verrem* (70), *Pro lege Manilia seu De Imperio Cneci Pompei* (66), *De lege agraria* (63), *IV In Catilinam* (63), *Pro Murena* (63), *Pro Sestio* (56), *Pro Rabirio Postumo* (54), *Pro Milone* (52), *Pro Marcello* (46), *Pro Ligario* (46), *Pro Dejotaro rege* (45), *XIV Philippicae* (44-43); b) forenses: *Pro Sextio Roscio Amerino* (80), *Pro Caecina* (69), *Pro Cornelio Sulla* (62), *Pro Archia poeta* (62), *Pro Caelio* (56). Obras teóricas: *De oratore libri III* (55), *Brutus sive de claris oratoribus* (46), *Orator ad Brutum*.

Obras filosóficas: *Somnium Scipionis*, *De legibus* (52-46), *De finibus bonorum et malorum* (45), *Academica* (45), *Tusculanae disputationes* (45-44), *De natura deorum* (44), *Cato maior seu de senectute* (44), *De divinatione* (44), *Laelius seu de amicitia* (44), *De officiis* (44).

Cartas: — *Ad familiares libri XVI* (63-43), *Ad Atticum libri XVI* (68-43), *Ad Quintum fratrem libri III* (60-54).

Edição princeps, Milão, 1498; edições por Manutius, 1540/1546, Ernesti, 1737, Orelli, 1826/1830. — Edição crítica por C. F. W. Mueller, 9 vols., Leipzig, 1880/1896; edição dos discursos por A. C. Clark e W. Peterson, Oxford, 1905/1918; edição das *Ad familiares* por L. C. Purser, Oxford, 1901/1903.

G. E. Jeans: *The Life and Letters of Marcus Tullius Cicero*. London, 1887.

G. Boissier: *Cicéron et ses amis*. 14.^a ed. Paris, 1908.

T. Peterson: *Cicero. A Biography*. Berkeley (Calif.), 1920.

L. Laurand: *Études sur le style des discours de Cicéron*. 2.^a ed. 2 vols. Paris, 1925/1926.

E. Ciaceri: *Cicerone e i suoi tempi*. 2 vols. Roma, 1927/1929.

F. Arnaldi: *Cicerone*. Bari, 1929.

E. Costa: *Cicerone giureconsulto*. Bologna, 1929.

L. Laurand: *Cicéron, sa vie et son œuvre*. Paris, 1933.

garizador das idéias filosóficas gregas em Roma; é literato. Aplicando-lhe os critérios rigorosos da profundidade na filosofia e da solidez de uma política baseada em ideologia certa, Cícero não sai bem: foi um jornalista algo superficial, em todos os setores da sua atividade. Esse "jornalista" exerceu, porém, uma influência tão universal como — além de Platão — nenhum autor da Antiguidade. Durante séculos, todos os homens cultos, os "letrados" da Europa inteira, falaram e escreveram a língua de Cícero; e pode-se afirmar que a sua influência criou o tipo do *homme de lettres*. Julgado como exemplo supremo desse tipo, Cícero apresenta-se de maneira mais favorável, e até a sua volubilidade política é a de um intelectual, incapaz de conformar-se com a disciplina — "right or wrong, my party" — dos partidos políticos. Começou a carreira como democrata. Os sete discursos contra o governador corrupto Verres ainda são libelo e defesa de reivindicações populares. A ameaça da revolução social leva-o para o "centro"; naquela época, proferiu os famosos discursos contra o anarquista Catilina. Depois, Cícero é advogado da burguesia, que se conformara com a ditadura temporária. Elabora os seus discursos mais artísticos, como *Pro Milone*; fala, perante ouvintes cultos, contra os demagogos violentos da rua. Mas quando a ditadura se alia aos democratas para estabelecer o totalitarismo, então o intelectual Cícero lança-se na oposição corajosa das quatorze *Filípicas* contra Marco Antônio. Caiu como vítima das suas convicções pouco coerentes, mas sempre honestas.

Cícero era um grande trabalhador. Em três anos de ócio forçado pela ditadura, escreveu verdadeira biblioteca de escritos filosóficos, que revelam um conhecedor perfeito da matéria. As obras como *Academica* e *Tusculanae disputationes* devemos grande parte dos nossos conhecimentos da filosofia grega. Outras são obras de compreensiva sabedoria humana — como *Cato Maior seu de Senectute*, *Laelius seu de Amicitia* e *De Officiis* — que influencia-

ram profundamente a ética cristã e a moral leiga moderna. Contudo, Cícero não é um filósofo profundo. Assim como na política, não sabe decidir-se entre as ideologias, tôdas exigentes e demasiadamente dogmáticas. Abraçando o ceticismo moderado da Academia Nova, não rejeita porém inteiramente a religião tradicional, interpretando-lhe o credo como suma de símbolos de verdades mais profundas; levando a vida despreocupada de um epicureu culto e abastado, é no entanto capaz de afirmar sinceramente a moral estoica, ao ponto de morrer assim como ela o exige. Afinal, Cícero, sem criar um sistema filosófico, criou a "filosofia", a atitude dos intelectuais em muitos séculos. E de outra maneira, mais coerente, não teria sido possível introduzir filosofia política na política romana. Só enquanto não se reconhece a natureza profundamente imoral, porque sem espírito, da realidade romana, as teses de Cícero parecem lugares-comuns brilhantes de um advogado profissional. Não é mero declamador. Com elogios desmesurados ao seu constituinte e acusações maliciosas ao adversário, engrandece a importância das causas defendidas, porque o orador parlamentar está acostumado a reconhecer em pequenas interpelações e apartes a atitude do inimigo e mudanças de situação, talvez de importância histórica. Cícero sabe observar. Como todos os conservadores, é bom psicólogo. A sua compreensão dos fatos políticos é muito superior à sua atitude algo tímida do homem de letras em face de demagogos e militares violentos. A sua psicologia lhe ensina o uso eficiente da ênfase; mas nunca é vulgar ou fútil. E quando não precisa do efeito retumbante, como nas cartas particulares, escreve o latim mais elegante, mais fácil e coloquial. O crítico inglês I. W. Mackail, respondendo às acusações da historiografia alemã contra o retor romano, observa que a língua de Cícero é a língua da literatura romana, dos Padres da Igreja ocidental, da Igreja medieval, da Renascença, e portanto, indiretamente, a nossa própria: "a língua do gênero huma-

no". Talvez não chegasse a tanto: Cícero foi sempre alvo de discussões e objeto das apreciações mais divergentes (4). É o destino do ideólogo incoerente, mas também o destino do *homme de lettres* fora dos partidos, do intelectual independente.

Independência mais segura, Lucrécio (5) encontrou-a na contemplação da Natureza. Mas não era contemplação desapaixonada, nem era Lucrécio um homem feliz. Virgílio erigiu um monumento ao amigo, nos belos versos que celebram a "felicidade de quem pesquisou as causas das coisas" e "afastou o medo supersticioso do Fado e do Inferno":

"Felix qui potuit rerum cognoscere causas
Atque metus omnes et inexorabile fatum
Subjecit pedibus strepitumque Acherontis avari."

Esse encômio monumental não é, aliás, muito exato. No vencedor do Fado, Virgílio idealiza o herói da sua própria religião estoica. Lucrécio, porém, não tem reli-

4) Th. Zielinski: *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*. 4.^a ed. Leipzig, 1929.

5) Titus Lucretius Carus, c. 97-54 a. C.
De rerum natura.
Edição princeps, Brescia, 1473; edições críticas por K. Lachmann 1850, e Bernays 1852.
Edições modernas por C. Giussani, 4 vols., Torino, 1896/1898, por H. Munro, 3 vols., Cambridge, 1903/1905; por H. Diels, Berlin, 1923; por A. Ernout e L. Robin, Paris, 1925.
C. B. Martha: *Le poème de Lucrèce: morale, religion, science*. 4.^a ed., Paris, 1885.
F. A. Lange: "Das Lehrgedicht des Titus Lucretius Carus". (In: *Geschichte des Materialismus*. 6.^a ed. Vol. I. Leipzig, 1905.)
I. Masson: *Lucretius, Epicurean and Poet*. 2 vols. New York, 1907/1909.
G. Santayana: "Lucretius". (In: *Three Philosophical Poets*. Cambridge (Mass.), 1910.)
E. Turolla: *Lucrezio*. Roma, 1929.
O. Regenbogen: *Lucrez, seine Gestalt in seinem Gedicht*. Leipzig, 1932.
O. Tesclari: *Lucrezio*. Roma, 1939.

gião; é materialista, epicureu. Mas o poeta distingue-se dos epicureus prosaicos pelo fato de que a sua própria irreligião se transforma em religião pela poesia. Manilius, quase seu contemporâneo, autor de um poema didático sobre *Astronomica*, é um crente no sentido divino do Universo; a sua fé não lhe inspira, porém, o grande *pathos* com que o descrente Lucrécio descreve os sofrimentos dos homens e dos animais, e os angustiosos desesperos do sexo insaciável. Manilius sabe rezar; Lucrécio chega a compor rezas, não importa que sejam dirigidas às forças cegas da Natureza e ao espírito do mestre Epicuro.

O próprio Lucrécio é um mestre. *De Rerum Natura* é um poema didático. Lucrécio pretende ensinar, convencer. Fala da teoria atomística, da pluralidade dos mundos, da cosmologia, antropologia e sexualidade, terremotos, enchentes, vulcões e outros fenômenos da Natureza que se explicam de maneira científica, e cujas consequências fatais não justificam a superstição, da qual tiram proveito os sacerdotes. Em Lucrécio encontram-se quase todas as teorias do positivismo científico. Seria um grande erudito, se não fôsse um grande poeta. Não pensam assim os idólatras do latim clássico; porque a língua de Lucrécio é dura, intencionalmente arcaica. Mas o seu verso é de uma energia incomparável; e os pensamentos mais secos transformam-se-lhe em imagens sugestivas e, às vezes, cheias de paixão. Lucrécio não era um homem feliz. Sentiu com todas as criaturas torturadas, e sua força de condenar o Universo malgrado não é menor do que a paixão acusatória de Dante. Assim como o cristão herético Milton está ligado pela simpatia íntima a Satanás, assim o materialista herético Lucrécio está ligado aos deuses condenados, pela desesperada angústia. Por isso, *De Rerum Natura* é, entre todos os poemas didáticos da literatura universal, a única obra de poesia autêntica: obra de lirismo sincero, do poeta mais original em língua latina e do poeta mais moderno da Antiguidade.

Com Cícero e Lucrécio acaba uma fase decisiva da literatura romana: a tentativa de introduzir espírito filosófico na política ou na religião de Roma não foi, depois, repetida. A literatura romana volta-se para o individualismo algo evasionista que lhe convém, produzindo uma série admirável de poetas líricos, poetas menores, sim, mas por isso mais perto da poesia lírica moderna do que qualquer poeta lírico grego.

Catulo⁽⁶⁾, o mais velho entre eles, é o maior. Os seus contemporâneos sentiram isso de maneira muito segura: Cícero, o crítico literário da burguesia moderada, indignava-se contra esse poeta "moderno", licencioso e modernista. Era preciso conhecer bem a poesia grega para chegar a esse julgamento; porque a comparação com os fragmentos conservados da poesia grega revela a dependência do poeta romano; a originalidade não é o seu lado mais forte. Parece até decadente, nas suas miniaturas cizeladas da vida amorosa de um jovem aristocrata que leva uma vida boêmia sem trabalho, fora da política, pensando só em Lésbia; e essa Lésbia parece uma amante convencional, como qualquer outra dos poetas da rotina erótica. Mas não é assim. Nem sempre Catulo elabora a forma. Às vezes, fala em ligeiro estilo coloquial — um crítico francês lembrou Musset — e às vezes escapam-lhe imagens inesperadas da "luz noturna". E o autor da famosa expressão "Odi et amo..." conhece os segredos psicológicos do amor. Catulo é um apaixonado. Lésbia é uma mulher real que o fez sofrer amargamente. As poesias dedicadas a ela

6) Caius Valerius Catullus, 87-54 a. C.
Edição *princeps* é a Aldina de 1502; edições por Muretus, 1554, e Scaliger, 1577. — Edições modernas por R. Ellis, 6.^a ed., Oxford, 1937, e por W. Kroll, Leipzig, 1923.
A. Couat: *Étude sur Catulle*. Paris, 1875.
O. Weinreich: *Die Distichen des Catullus*. Leipzig, 1926.
T. Frank: *Catullus and Horace*. New York, 1928.
E. V. Marmorale: *L'ultimo Catullo*. Napoli, 1952.
L. Ferrero: *Interpretazioni di Catullo*. Torino, 1955.

constituem um ciclo; são “poemas de ocasião”, no sentido da expressão de Goethe, nascidos, sem artifício, de uma paixão poderosa. Catulo domina tôdas as modulações: desde a alegria ébria do canto de núpcias —

“Hymen, O Hymenaeae, Hymen ades, O Hymenaeae!”

até a melancolia desesperada perante a certeza da noite perpétua que nos espera:

“Nobis, cum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.”

Catulo é um poeta muito humano. A êle também, nada de humano foi alheio, e defendendo-se contra a acusação da licenciosidade (“mais infeliz” o poeta se sente do que decaído) —

“Non est turpe, magis miserum est” —

revela a sua condição humana. Catulo é, no primeiro século antes da nossa era, um poeta moderno. É, entre os poetas, o primeiro que se comove com a paisagem. As águas azuis do Lago di Garda evocam-lhe os dias da infância feliz, e a solidão melancólica da sua vida em Tibur lembra-lhe a sombra do irmão morto, ao qual dedicou a mais bela das canções de despedida para sempre:

“.... atque in perpetuum, frater, ave atque vale.”

Como um irmão, o leitor moderno sente o poeta romano Valério Catulo.

Dos outros elegíacos romanos, só Propércio (?) se compara um tanto a êle. A imitação dos modelos gregos sufo-

ca-o. É um decadente. Complica os assuntos com multidão de alusões mitológicas, perde-se em confusões sintáticas; a sua linguagem é a mais obscura e difícil de todos os poetas romanos. Só quando, depois de havermos lido uma imitação genial de Propércio, como são as *Elegias Romanas*, de Goethe, voltamos aos versos do romano, é que descobrimos a flama da sua paixão, mais violenta que a de qualquer moderno:

“Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.”

Propércio é artista; menos nas tentativas de solenes elegias patrióticas — essa tentativa um tanto estranha do poeta erótico explicar-se-á mais tarde — do que na música extraordinária das suas palavras. Versos como os da Elegia I só se encontrarão em Virgílio.

Enfim, quanto a Tibulo⁽⁸⁾, é forçoso confessar que não somos capazes de formar uma idéia bem clara da sua poesia. Dos seus quatro livros de poemas, mal se conservou uma dúzia de poesias, misturadas com produções alheias que constituem o “Corpus Tibullianum”, objeto de estudos intermináveis dos filólogos. É confuso como Propércio, mas muito mais suave; Ronsard e todos os classicistas o preferiram ao “ardoris nostri poeta”. Tibulo é, entre os elegíacos, o mais elegíaco.

A injustiça evidente da preferência dada a Tibulo explica-se pela modificação semântica que a acepção da palavra *elegia* sofreu. Propércio é elegíaco; mas não é “elegíaco” sentimental. Com mau gosto infalível, a poste-

7) Sextus Propertius, c. 47 - c. 15 a. C.
Edição *princeps*, Veneza, 1572; edições críticas por J. Phillimore, 2.^a ed., Oxford, 1907, e por D. Paganelli, Paris, 1929.
F. Plessis: *Études critiques sur Propertius et ses élégies*. Paris, 1886.
W. Schoene: *De Propertii ratione fabulas adhibendi*. Leipzig, 1911.
A. Lapenna: *Propertius*. Firenze, 1951.

8) Albius Tibullus, c. 54-19 a. C.
Edição *princeps* por Puccius, 1502; edições críticas por J. P. Postgate, 2.^a ed., Oxford, 1924, e por J. Calonghi, Torino, 1928.
A. Cartault: *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Paris, 1909.
K. Witte: *Tibullus*. Erlangen, 1924.
M. Schuster: *Tibullstudien*. Wien, 1930.
V. Ciaffaglioni: *Lettura di Tibullo*. Torino, 1944.

ridade elegeu Ovídio, o mais sentimental entre os elegíacos romanos, excessivamente sentimental porque desiludido pela própria fraqueza, e conferiu-lhe uma glória póstuma sem par. "Sentimentalismo é sentimento, comprado abaixo do preço" — a frase de Meredith aplica-se bem a Ovídio ⁽⁹⁾.

A diversidade das suas obras revela o virtuose. Sabe fazer tudo. Cria, nos *Amôres* e nas *Heróides*, cartas imaginárias de amantes famosos, uma "teoria do amor" que exercerá influência profunda nos *troubadours* da Idade Média. Cria até, na *Arte de Amar*, uma verdadeira estratégia da conquista erótica, e logo depois, nos *Remédia Amoris*, a estratégia da "libertação". Os *Fastos* acompanham com pequenas poesias narrativas o calendário das festas romanas; ao lado de idílios encantadores, aparecem versões fastidiosas de episódios patrióticos — é pela segunda vez, depois de Propércio, que encontramos isso. As *Metamorfoses* regalam-nos com uma multidão de contos mitológicos, bem conhecidos, conhecidos até de mais: Vênus e Adônis, Faetonte, Píramo e Tisbe, Perseu e Andrômeda, Eco e Narciso, Ícaro, Níobe, Orfeu, Midas, Dáfnis, Filêmon e Bucis, Polifeno e Galatéia. Ovídio contaminou a literatura universal, fornecendo-lhe assuntos tediosos; enfim, o tédio tornou-se seu próprio destino. Exilado, por motivo

de qualquer *affaire de femme*, para a região bárbara do Mar Negro, mandou para Roma suas elegias sentimentais: as *Tristes e Epistolae ex Ponto*. São comoventes. Mas Ovídio não é um poeta sério. Nêle perdeu-se, pela ambição do mitologismo falso, um notável poeta ligeiro, talvez um humorista à maneira de Heine ou Musset. Contudo, não são nomes desprezíveis êstes, embora não convenha colocá-los ao lado de Goethe e Racine. Mas foi justamente isso o que aconteceu com Ovídio. A posteridade tomou-o a sério: já o lê nas escolas a mocidade, há quase doze séculos. Os meninos não lhe compreendem o erotismo; os adultos não lhe compreendem a malícia. Do outro mundo, Ovídio poderia repetir o que gemeu entre os bárbaros do Oriente onde ninguém lhe compreendeu a língua:

"Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli."

Ovídio é hoje algo mais apreciado do que ainda há 30 ou 50 anos. É um artista elegante, um parnasiano à maneira de Banville. Até se descobriram "verdades" na sua poesia mitológica; nos *Fastos* existem tradições autênticas da antiga religião romana, antes da grecoização; apenas não foi fácil perceber isso porque o poeta mundano fala sempre a linguagem da sua própria época. Não foi por acaso que Ovídio se tornou o poeta mais lido da Idade Média: a maneira anacrônica dos medievais, vestindo os deuses e heróis antigos de trajes da sua própria época, já é a maneira de Ovídio, que poderia ser interpretado, neste sentido, como "o mais moderno" dos poetas da Antiguidade.

A desproporção ovidiana entre assunto e estilo é um fenômeno geral da literatura romana; é reflexo da desproporção entre a realidade romana e a literatura latina. As tentativas de poesia patriótica em Propércio e Ovídio são sintomas de uma crise aguda dessa convivência, daquele momento transitório que foi considerado pela posteridade como época de apogeu da literatura latina; a "época augus-

9) Publius Ovidius Naso, 43 a. C. - 17/18 d. C.
Amores; Heroidas; Ars amatoria; Remédia amoris; Fasti; Metamorphoseis; Tristia; Epistulae ex Ponto.
 Edição princeps, Roma, 1471; edições críticas por Daniel Hein-
 sius, 1629, e Burmann, 1721. Edição moderna por J. P. Postgate,
 Oxford, 1898.
 J. J. Hartmann: *De Ovidio poeta*, Leyden, 1905.
 C. Ripert: *Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exile*, Pa-
 ris, 1921.
 E. K. Rand: *Ovide and His Influence*, Boston, 1925.
 E. Martini: *Einleitung zu Ovid*, Praha, 1933.
 H. F. Fraenkel: *Ovid, a Poet Between Two Worlds*, Berkeley,
 1945.

tana". Por isso, aconteceu que os lugares de maiores poetas romanos, devidos a Lucrécio e Catulo, couberam, na tradição dos séculos, a Horácio e Virgílio.

O restabelecimento da paz por Augusto parecia tornar possível a conjunção dos esforços políticos e culturais. A proteção que Mecenas deu às letras é uma tentativa de conseguir artificialmente a unidade das realidades material e espiritual, própria dos gregos. O Estado romano esperava os seus Homeros e Pindaros. A literatura latina, porém, por força das suas origens, é individualista e elegíaca. A dois grandes poetas menores, Horácio e Virgílio, coube a tarefa de realizar uma poesia maior. A consequência foi o artifício sublime: o classicismo.

Horácio⁽¹⁰⁾ é, talvez, o maior entre os poetas menores: sensível sem sentimentalismo, alegre sem excesso, espirituoso sem prosaísmo. Para falar em termos da filosofia antiga, é um eclético, como Cicero e quase todos os romanos: dado ao gôzo epicureu da vida, e capaz de atitudes estoicas. Verifica-se certa ambigüidade em Horácio, e esta, aliada ao domínio perfeito e até virtuoso da

- 10) Quintus Horatius Flaccus, 65-8 a. C.
Carminum libri IV; Epodon liber; Sermonum libri II; Epistolarum libri II.
 Edição princeps, 1470; revisão crítica do texto por Bentley, 1711, e Orelli, 1837/1838.
 Edição crítica por E. C. Wickham e H. W. Garrod, 8.ª ed., Oxford, 1941.
 L. Mueller: *Horace*. Paris, 1880.
 W. Y. Sellar: *Horace and the Elegiac Poets*. Oxford, 1892.
 J. F. D'Alton: *Horace and His Age*. London, 1917.
 G. Pasquali: *Orazio lirico*. Firenze, 1920.
 A. J. Campbell: *Horace. A New Interpretation*. London, 1924.
 E. H. Haight: *Horace and His Art of Enjoyment*. New York, 1925.
 Th. Birt: *Horaz's Lieder*. Leipzig, 1925.
 A. Dupouy: *Horace*. Paris, 1928.
 N. Terzaghi: *Orazio*. Roma, 1930.
 E. Turola: *Orazio*. Firenze, 1931.
 L. P. Wilkinson: *Horace and His Lyric Poetry*. Cambridge, 1945.
 W. Wili: *Horaz und die augusteische Kultur*. Basel, 1948.
 E. Fraenkel: *Horace*. Oxford, 1957.

língua e de todos os metros da poesia grega, criou um poeta autêntico. Horácio é poeta lírico à maneira de Heine ou Musset, poeta satírico à maneira de Pope, poeta moralista-político à maneira de Carducci; às vezes, consegue o equilíbrio pelo qual se distingue Andrew Marvell, o grande horaciano inglês. Não é o maior, mas o mais completo dos poetas romanos.

Os quatro livros de *Odes* constituem a coleção mais variada de poesias. Desfrutador alegre e até licencioso da vida, o amante — "nympharum fugientum amator" — de várias Pirras, Lídias, Leucônoes, Glicérias, Cloes, Filis, e também de diversos meninos, celebra o vinho e a dança ("Nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus"), mas sente ligeiros acessos de melancolia ao pensar na instabilidade das coisas dêste mundo: "Carpe diem!", recomenda, porque "Eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni". Sempre o atrai a retirada para a vida pacífica nos campos ("Ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet"). Os antepassados — pensa o romântico — viveram assim — longe dos negócios da cidade, dedicados aos idílicos trabalhos rurais:

"Beatus ille qui procul negotiis,
 Ut prisca gens mortalium,
 Paterna rura bubus exercet suis."

As alusões à "gens prisca" são significativas. Quando Horácio fôr chamado ("Pescimur!") a poetizar a realidade romana, irá encontrar versos de patriotismo imperialista. Mas o verdadeiro Horácio não está aí. Em contradição flagrante com a poesia de sentido coletivo celebra a atitude da elite culta, odiando os plebeus vulgares e mantendo-os ao longe — "Odi profanum vulgus et arceo" — e, quando muito, aproxima-se do ideal estóico, do homem puro e íntegro — "integer vitae scelerisque purus", profetizando que até as ruínas do Fim do Mundo o encontrariam indomável e indomado:

"Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae."

Mas Horácio não nasceu para isso. Do seu pôsto de observação na vila no campo, prefere satirizar os costumes da capital: primeiro, nos *Epodos*, com moralismo amargo, mais tarde, nos dois livros de *Sátiras*, com sorriso amável, zombando dos avaros, devassos, parasitos, loquazes, sem ferir a fundo. As *Epístolas* afirmam a sabedoria do "Nil admirari", e a famosa Arte Poética, *Ad Pisonem*, ensina a doutrina do classicismo moderado: "Est modus in rebus, sunt certi denique fines". Depois de tudo isso, Horácio acredita ter erigido a si mesmo um monumento poético para sempre:

"Exegi monumentum aere perennius."

Terá razão? Horácio é um anacreôntico, um epicureu ligeiro, um irônico polido e elegante. O grande moralismo político não é o seu lado mais forte. É menos poeta do que artista, virtuoso admirável da construção de poemas, da eurythmia do verso, dos metros complicados. Não é gênio titânico. É um poeta culto, ligeiramente epigono, ligeiramente romântico. E não só culto, mas que sabe viver, e que se retira, em tempos de guerra civil e perturbação social, para a vila no campo e para a poesia. Estaremos em presença de um evasista? Não. Ele é antes um grande egoísta. São apenas os seus prazeres e as suas melancolias que o preocupam. Nas tempestades do mundo lá fora, Horácio conserva a cabeça e o bom senso: o que importa é o homem, o indivíduo. Não é romano típico, mas é poeta romano típico.

Horácio é o poeta culto entre e para os poetas cultos, um "poet's poet". Daí a sua influência imensa na poesia culta de todos os tempos⁽¹⁾, em Ariosto e Parini, Fray

11) M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. 2 vols. Madrid, 1885.
E. Stemplinger: *Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance*. Leipzig, 1906.
G. Showerman: *Horace and His Influence*. Boston, 1922.

Luis de León e Quevedo, Ronsard e La Fontaine, Marvell, Pope e Goethe. Criou uma infinidade de versos memoráveis, expressões inesquecíveis; e se se tornaram frases feitas e lugares-comuns, não é sua culpa, e sim a sua glória, o seu "monumentum aere perennius". Horácio criou um dicionário poético e uma língua poética comuns à humanidade ocidental inteira.

Virgílio morreu antes de terminar a última redação dos versos da *Encida*; e da obra histórica de Tito Lívio⁽¹²⁾, *Ab urbe condita*, só possuímos fragmentos: os livros I — X e XX — XLV, tratando dos anos 753 — 293 e 218 — 167 da nossa era, e ainda com lacunas. Isso não tem grande importância, porque as duas obras, nascidas do mesmo impulso de idealizar a história romana, se completam. É difícil imaginar perfeição maior que os versos virgilianos; e quanto às lacunas em Lívio, a perda da historiografia não é muito sensível. Lívio não é uma fonte de primeira ordem. É inexato, não tem espírito crítico, aceita lendas e invenções patrióticas, vê tudo do ponto de vista de um aristocrata romano, não tem perspectiva histórica. Gosta de engrandecer os acontecimentos, como se a cidadezinha bélica, meio selvagem, dos primeiros tempos já tivesse sido a "Urbs" do Império. São resultados dessa teatralização os famosos episódios que conhecemos da escola — Rômulo e Remo, o rapto das Sabinas, os Horácios e Curiácios, a morte de Lucrecia, a revolta de Coriolano, a virtude cívica de Cincinato, Ápio e Virgínia, a invasão dos gálios, Aníbal "ante portas" e em Cápua, a morte de Sofonista e a obstinação de Catão. A idealização da história romana

12) Titus Livius, 59 a. C. - 17 d. C.
Edição *princeps*, 1460. — Edição por I. N. Madvig, Kjöbenhavn, 1861/1876.
Edição crítica por R. S. Conway e C. F. Walters, 3.^a ed., 4 vols., Oxford, 1936.
W. Soltau: *Livius' Geschichtswerk*. Leipzig, 1897.
H. Taine: *Essai sur Tite-Live*. 7.^a ed. Paris, 1904.
H. Bornecque: *Tite-Live*. Paris, 1933.

corresponde o estilo solene, às vezes poético, quase sempre monótono. Lívio escreve o comentário em prosa daquelas odes patrióticas. Na escola, serve ainda como espelho de feitos do mais alto patriotismo; e tornou-se modelo internacional quando a historiografia moderna começou a escrever a história nacional das pátrias européas. Contudo, não é justo qualificar a história *Ab urbe condita* como "epopéia nacional em prosa". Lívio inventou só onde não havia fontes; teve de inventar, porque os romanos haviam esquecido a sua própria história primitiva. E o moralismo de Lívio torna-se suportável pela ligeira melancolia de um espírito aristocrático que sabe decadente a moral da sua própria época. Afinal, não pretendeu dar historiografia exata, mas uma história exemplar; não como foi, mas como devia ser. Fê-lo de maneira tão discreta que épocas posteriores puderam interpretá-lo de maneira anacrônica, tirando das suas lendas os axiomas da mais alta sabedoria política. Não há outro historiógrafo que possa gabar-se de comentadores como Maquiavel, Vico e Montesquieu. A história ideal dos romanos transformou-se em história ideal da Humanidade.

Dêste modo estranho, Lívio salvou-se pelo idealismo. O mesmo idealismo prejudicou a poesia de Virgílio⁽¹³⁾:

- 13) Publius Vergilius Maro, 70-19 a. C.
Bucólica (43/37); *Georgica* (37/30); *Aeneis*. (A autenticidade dos poemas pastorais *Moretum* e *Culex* é duvidosa.)
 Edição *princeps*, Roma, 1469. Revisão crítica do texto por Heinsius, 1664.
 Edição crítica por Conington e Nettleship, 4.^a ed., 3 vols., London, 1881/1883.
 Sainte-Beuve: *Étude sur Virgile*, 1857. (3.^a ed., 1878.)
 M. Y. Sellar: *Virgil*. Oxford, 1908.
 J. W. Mackail: *Virgil and His Meaning to the World of Today*. Boston, 1922.
 T. R. Glover: *Virgil*. London, 1923.
 A. Cartault: *L'art de Virgile dans l'Enéide*. Paris, 1926.
 J. Hubaux: *Le réalisme dans les Bucoliques de Virgile*. Liège, 1927.

o gênio do idílio realista não conseguiu o realismo homérico; só o idealizou. Mas quase criou, com isso, uma poesia ideal.

Para provar a primeira parte da tese — o realismo inato de Virgílio — não é preciso afirmar a autenticidade duvidosa do idílio "Moretum", descrição exata da preparação de uma refeição de camponeses. Basta comparar as *Bucólicas* e as *Geórgicas*. As *Bucólicas*, obra da mocidade, já dão testemunho da predileção de Virgílio pela poesia rústica ("Fortunatus et ille deos qui novit agrestes"). Mas Virgílio não é homem dos campos; tem apenas a nostalgia do homem urbano pela vida rústica, que — no belíssimo verso "Deus nobis haec otia fecit" — lhe aparece como "ócio", o que é significativo. O estilo corresponde a êsse erro melancólico: é melódico e altamente artificial. Virgílio é responsável pelas inúmeras éclogas da Renascença, com os seus pastores amorosos e as alusões a acontecimentos políticos que preocupam os poetas. Em comparação, o poema didático *Geórgicas* é realista num sentido elevado. Realismo classicista, talvez realismo clássico. Aí, também, não estão ausentes as preocupações políticas: Virgílio faz propaganda da reagrarização da Itália, pronunciando-se contra o latifúndio, para salvar a "justissima tellus". Mas as

- R. Billiard: *L'agriculture dans l'antiquité, d'après les Géorgiques*. Paris, 1928.
 R. Heinze: *Virgils epische Technik*. 3.^a ed. Leipzig, 1928.
 O. Wili: *Virgil*. Zuerich, 1930.
 T. Fiore: *La poesia di Virgilio*. Bari, 1930.
 L. Hermann: *Les masques et les visages dans les Bucoliques de Virgile*. Bruxelles, 1930.
 W. F. Otto: *Virgil*. Leipzig, 1931.
 A. - M. Guillemin: *L'originalité de Virgile*. Paris, 1931.
 A. Rostagni: *Virgilio minore. Saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana*. Torino, 1933.
 W. F. J. Knight: *Roman Virgil*. London, 1944.
 V. Poeschl: *Die Dichtkunst Virgils*. Wien, 1949.
 J. Perret: *Virgile, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1952.
 A. M. Guillemin: *Virgile, le poète, l'artiste et le penseur*. Paris, 1952.

descrições da agricultura, da vida das árvores, da criação de gado, da apicultura, são de um realismo sereno, e só parecem idealizadas a leitores acostumados a certa barbaridade da vida rústica, em outras regiões. Há três milênios que o arado não pousou na terra itálica. É uma paisagem altamente humanizada, à qual Virgílio está saudando:

"Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus."

A esta "Mãe Itália" está dedicada a *Eneida*. Comparações com Homero, provocadas pela imitação manifesta, não são, no entanto, convenientes. O espírito é diverso. O estilo "rápido, direto e nobre" é substituído por certa dignidade melancólica e monótona; o espírito bélico, pelo civismo e senso de justiça; o antropomorfismo, pela fria religião de Estado. Mas Virgílio é o que Homero não foi e não podia ser: é artista. Um artista incomparável do verso, da música das palavras. As expressões poéticas do imperialismo romano estão como que envolvidas no "altum silentium" da música virgiliana. Sol e lua da Itália real levantam-se e põem-se — "fugit irreparabile tempus" — sobre personagens pálidas e acontecimentos penosamente inventados. A tarefa de inventar uma tradição oficial do Império Augustano inspirou ao poeta uma utopia das virtudes políticas dos romanos, quase já uma política cristã. A Idade Média cristã, encantada pelos amores de Dido e Enéias, não viu esse aspecto de Virgílio; só Dante o adivinhou, após a derrota da sua própria utopia política — e por todos os séculos depois ecoou o verso modesto e profético:

"Forsan et haec olim meminisse juvabit."

A Virgílio aplica-se, mais do que a outro qualquer poeta, a distinção de Schiller entre "poesia ingênua" e "poesia sentimental". Virgílio não é nada ingênuo, e des-

de que o romantismo descobriu o gênio na poesia popular e de boêmios indisciplinados, a glória multissecular de Virgílio empalideceu. Em comparação com o "gênio popular" Homero, Virgílio foi considerado como poeta da decadência, de falsa dignidade, incapaz de representar a vida real. É verdade que Virgílio pertence a uma época de decadência; e é justamente por isso que não quer reproduzir a realidade que lhe pretendem impor. É artista, inventa um mundo ideal, melhor, superior. Apresenta-nos santos e heróis artificiais, porque não existem outros. Não como romano, mas como intelectual romano, Virgílio é da Resistência. Opõe ao caos moral da sua época os ideais do trabalho rústico ("Labor omnia vincit improbus"), da justiça imparcial ("Parcere subjectis et debellare superbos") e do amor ao próximo ("Non ignara mali miseris succurrere disco"). A idéia central da sua obra inteira é a utopia de uma "aetas aurea": utopia romântica nas *Bucólicas*, utopia social nas *Geórgicas*, utopia política na *Eneida*. Sente, com amargura melancólica, a distância entre esse ideal e a sua época crepuscular ("... cadunt, altis de montibus, umbrae"), e qualquer acontecimento insignificante, como o nascimento de uma criança, lhe sugere logo esperanças indefinidas de um futuro melhor, como naquele verso — "Magnus ab integro, saeculorum nascitur ordo" — da *Écloga IV* das *Bucólicas*. Então, aquele crepúsculo melancólico aparece como aurora esperançosa de uma nova era, e o poeta pagão Virgílio, insatisfeito com a religião oficial e os sistemas filosóficos, ergue a voz como um profeta no Advento. Com efeito, todos os séculos cristãos interpretaram a *Écloga IV* como profecia pagã do nascimento do Cristo. Compararam-se as viagens mediterrâneas de Enéias às do apóstolo Paulo, a fundação da Urbs à da Igreja. Lembrou-se a unificação do Império Romano por Augusto, o soberano de Virgílio, como condição indispensável da missão do cristianismo. A Idade Média não sabia explicar a profecia e o gênio de Virgílio senão trans-

formando-o em feiticeiro poderoso, em herói de inúmeras lendas; em Dante, Virgílio já é o representante da "Razão" pagã, não batizada, mas "naturaliter christiana", e iluminando todo o mundo latino e católico. Chamaram a Virgílio "pai do Ocidente" (14).

Virgílio é "pai do Ocidente" num sentido muito amplo. O seu ideal do "labor" está na disciplina dos monges de S. Bento, união do trabalho nos campos e do trabalho intelectual; e o seu ideal do "otium" está na dedicação dos humanistas à ciência desinteressada. Até a música dos seus versos melancólicos ensinou a todas as épocas a transformação da angústia em arte. Homero é maior, sem comparação; mas é Virgílio que nos convém.

A posição de Horácio e Virgílio dentro da literatura romana é diferente da que ocupam na literatura universal. As inúmeras tentativas, em todas as épocas e literaturas, de imitar a ode solene de Horácio e a epopéia heróica de Virgílio, não foram, as mais das vezes, bem sucedidas. A verdadeira influência dos poetas está na elaboração de um tom poético finamente humano e expressivo, na sátira horaciana e na écloga virgiliana. Na literatura universal, Horácio e Virgílio são os maiores entre os poetas menores. Na literatura romana, são os últimos poetas "maiores". Com eles, acabam as tentativas de poesia de interesse coletivo. Desde então, toda a literatura romana está na oposição. É possível interpretar essa oposição como resistência da gente culta contra o despotismo dos Césares; Gaston Boissier reuniu diversos estudos sobre escritores romanos do primeiro século da nossa era, sob o título *L'opposition sous les Césars*. Contudo, essa oposição não é um fenômeno transitório nem meramente político; exprime o caráter íntimo da literatura romana, que só durante poucos decênios, imediatamente antes do começo da

14) D. Comparetti: *Virgilio nel medio Evo*. 2.^a ed. Firenze, 1896.
Th. Haecker: *Virgil, Vater des Abendlandes*. Hellerau, 1931.

nossa era, acreditava na possibilidade de penetrar na realidade hostil, retirando-se depois para a região na qual individualismo, intelectualismo, temperamento elegíaco e resignação estoica se encontram. Mas explica-se que, sob o domínio de Tibério, Calígula e Nero, aquele individualismo tome a atitude de oposição literária, substituindo a oposição política, já impossível.

O sentido político da oposição está claro em Lucano (15), que morreu como conspirador contra Nero. A *Farsália* é hoje pouco lida; já não se lêem as epopéias históricas, e certos manuais chegam a considerar Lucano como sucessor fraquíssimo de Virgílio. Nada mais errado. Apesar da diferença dos temperamentos, é Lucano de uma originalidade absoluta; foi o primeiro poeta que pensou em basear uma epopéia em acontecimentos históricos, até em acontecimentos do passado imediato. Lucano descreve — a intenção do súdito de Nero é manifesta — o fim da República Romana. O assunto histórico-político implica o abandono do aparelho mitológico: neste sentido a *Farsália* é uma criação *sui generis* na literatura universal; nem Voltaire teve essa coragem. E Lucano é corajoso. Ousa tomar atitude contra César, opondo-se ao consenso do mundo e dos séculos. O seu herói é o suicida Catão, o seu partido é o republicano. A *Farsália* é um poderoso sermão político, a favor de uma causa já vencida, abando-

15) Marcus Annaeus Lucanus, 39-65 a. C.
Pharsalia.
Edição *princeps*, Roma, 1469. Edições críticas por A. E. Housman, Oxford, 1926, e por J. D. Duff, London, 1928.
A. Genthe: *De Lucani vita et scriptis*. Berlin, 1879.
F. Grosso: *La Farsaglia di Lucano*. Fossano, 1901.
G. Boissier: *L'opposition sous les Césars*. 5.^a ed. Paris, 1905.
R. Pichon: *Les sources de Lucain*. Paris, 1911.
E. Fraenkel: *Lukan als Mittler des antiken Pathos*. Hamburg, 1927.
R. Castresana: *Historia y política en la Farsalia de Lucano*. Madrid, 1956.

nada pelos deuses, mas por isso mesmo mantida pelo espírito do novo Catão:

"Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni."

A qualidade de poeta retórico, cheio de argumentos sofisticados e alusões eruditas, é o que afasta Lucano do gôsto moderno — ou afastava, antes do advento do neogongorismo: Lucano, natural de Córdova, patricio de Góngora, é artista requintado a serviço de uma causa política. É um poeta da grande cólera, como poucos na literatura universal, um satírico vigoroso, um mestre do desprezo altivo. A indignação moral e a coragem política têm raízes no seu credo estoico. Lucano é o primeiro estoico autêntico da literatura romana — daí a sua linguagem violenta; e é também o primeiro grande estoico de raça espanhola. Daí a sua influência profunda em alguns espíritos de elite da literatura universal. Lucano nunca foi o autor preferido da maioria; mas, quando alguns dos poucos que o admiravam o traduziram — Jauregui na Espanha, Rowe na Inglaterra — surgiram grandes obras de arte. Há algo de Lucano em Corneille, e muito em Swift.

Lucano fez uma tentativa de atentado contra Nero; mas era essencialmente *homme de lettres*, assim como o próprio déspota. Sêneca⁽¹⁶⁾ é homem da ação também;

16) Lucius Annaeus Seneca, 4 a. C. - 65 d. C.

Escritos filosóficos: *Dialogorum* 1. XII (De providentia, De constantia sapientis, De ira 1. III, De beneficiis, De consolatione, De vita beata, De otio, De tranquillitate animi, De brevitate vitae, De clementia); *Quaestiones naturales*; (124) *Epistulae morales ad Lucilium*.

Tragédias: *Hercules furens*; *Troades*; *Phoenissae*; *Medea*; *Hippolytus*; *Oedipus*; *Agamemnon*; *Thyestes*; *Hercules Oetaeus*. — Uma décima tragédia, *Octavia*, não é autêntica.

Edição *princeps* dos escritos filosóficos, Nápoles, 1475; depois, editados por Erasmo, 1515, Muretus, 1585, Gruterus, 1593, Lipsius, 1605.

Edição *princeps* das tragédias, Ferrara, 1484; depois, a Aldina de

mas a situação da "opposition sous les Césars" explica bem que na sua vida a atividade literária e a atividade política estejam separadas, encontrando-se só no final, quando o político obedeceu ao conselho do literato estoico, suicidando-se. Dentro da sua atividade literária existe separação semelhante: entre os escritos filosóficos e as tragédias. Estas, as únicas tragédias romanas que existem, são obras de epigono; versões fortemente retóricas de peças gregas, substituindo a vida dramática por efeitos crassos, assassínios no palco, aparições de espectros vingadores, discursos violentos, cheios de brilhantes lugares-comuns filosóficos; até nas situações mais trágicas as personagens soltam trocadilhos espirituosos, de ironia cruel. Reconhecem-se, em tudo isso, certas qualidades do teatro espanhol; e Sêneca é espanhol, natural de Córdova, como Lucano e Góngora. Parece-se mais com o intelectualista Calderón do que com Lope de Vega, sem possuir a força cênica do primeiro. Duvida-se da representabilidade dessas peças, para as quais talvez nem existissem teatros na Roma imperial. Parecem antes destinadas à recitação em círculos literários, possivelmente na própria corte. Mas represen-

1615, e as edições de Lipsius, 1588, Gruterus, 1604, Gronovius, 1661.

Edições modernas das tragédias por R. Peiper e G. Richter, 2.^a ed., Leipzig, 1921, e por L. Herrmann, 2 vols., Paris, 1924/1926.

R. Schreiner: *Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griechischen Vorgängern*. München, 1909.

R. Waltz: *La vie de Sénèque*. Paris, 1910.

L. Herrmann: *Le théâtre de Sénèque*. Paris, 1924.

O. Regenbogen: *Schmerz und Tod in den Tragödien des Seneca*. Hamburg, 1930.

G. Przychocki: "Die metrische und lyrische Kunst in den Tragödien Senecas". (In: *Bulletin de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres*, Déc. 1932.)

C. Marchesi: *Seneca*. 2.^a ed. Messina, 1934.

T. N. Pratt: *Dramatic Suspense in Seneca and in His Greek Precursors*. Princeton, 1939.

Cl. W. Mendell: *Our Seneca*. New Haven, 1941.

I. Lanna: *Lucio Anneo Seneca*. Torino, 1955.

tações ocasionais nos teatros italianos modernos têm-lhes revelado uma inesperada força de efeito no palco.

O filósofo Sêneca é como se fôsse outra pessoa. Escreve em estilo coloquial, embora com energia apaixonada, violando a sintaxe, acumulando as elipses. A moral que recomenda ao seu correspondente Lucílio revela, uma vez mais, o espanhol: é o estoicismo. Mas Sêneca está longe da imperturbabilidade estoica que professa. Está possuído pela imagem da morte que em tôda a parte o espia, e a recomendação permanente do suicídio, como saída definitiva ("Non sumus in ullius potestate, cum mors in nostra potestate sit"), é menos evasão do que tentativa de vencer a morte pela própria morte: "Placet, pare, si, non placet, quaecumque vis, exi." Qualquer oportunidade de "sair" vale como caminho da liberdade.

Em face dessa moral do suicídio, não se compreende bem como tantos séculos puderam acreditar no cristianismo clandestino de Sêneca, inventando até um encontro dêle com o apóstolo Paulo. Na verdade, Sêneca não foi influenciado pela religião cristã; foi, muito ao contrário, o cristianismo, em sua atitude ética, que foi profundamente influenciado pelo estoicismo de Sêneca, transformando porém o suicídio em martírio. O que Sêneca tinha em comum com os cristãos da Igreja primitiva era a angústia. A mesma angústia que invade as suas tragédias, alterando completamente o espírito dos seus modelos gregos, transformando-os em quadros grandiosos de tirania sangrenta, mêdo, pânico e terror sinistro.

A filosofia estoica de Sêneca é uma tentativa, apaixonada porque infrutífera, de vencer a angústia, que se exprime nas suas tragédias. Sêneca, como filósofo, está convencido da possibilidade de vencer o terror pela elevação espiritual: "Pusilla res est hominis anima; sed ingens res contemptus animae". Sêneca, como poeta, sabe o mundo povoado de demônios e de almas decadentes, já incapazes de resistir. Em versos notáveis anuncia a "úl-

tima decadência dos tempos", e a necessidade de morrer, sem temores, com este mundo:

"In nos aetas ultima venit.
O nos dura sorte creatos,
Seu perdidimus solem miseri,
Sive expulimos! Abcant quaestus.
Discede timor. Vitae est avidus,
Quisquis non vult, mundo secum
Pereunte, mori."

As tragédias de Sêneca não merecem o desprezo em que caíram de há dois séculos para cá. Elas também são poesia, e grande poesia, cujo eco se encontra em Shakespeare, Webster e Tourneur, e, pudicamente escondido, em Racine. A tragédia de épocas de transição violenta é sempre do tipo das tragédias de Sêneca, e a retórica dos seus versos não é vazia nem falsa, porque dramatiza uma grande personalidade: a personalidade do moralista que se aproxima da caridade cristã, mas que, como individualista, é incapaz de submeter-se à disciplina do dogma. Sêneca é o primeiro dos dramaturgos espanhóis e também o primeiro dos laicistas espanhóis. A sombra dêsse homem livre e angustiado — "creo, tú a mi incredulidad ayuda" — dêsse Unamuno romano, erra pelos séculos, e no seu cortejo aparecem, de vez em quando, outras sombras, ensanguentadas, de tiranos e vítimas da sua tragédia, que ainda não perdeu a atualidade.

Lucano e Sêneca são intelectuais, assim como Quintiliano⁽¹⁷⁾, o grande mestre-escola da literatura romana, sistematizador do gosto arcaizante da "oposição" conservadora. Do outro lado está, zombando dos sofrimentos da

17) Marcus Fabius Quintilianus, c. 35-95.
Edição da Institutio Oratoria por F. Meister, Leipzig, 1886/1887.
B. Appel: *Das Bildungs- und Erziehungsideal des Quintilian nach der Institutio Oratoria*. Muenchen, 1914.
D. Bassi: *Quintiliano maestro*. Firenze, 1929.

gente rica e queixando-se de misérias mais substanciais, o fabulista Fedro (^{17-A}), o pobre escravo, a voz do povo. Não se compara com os seus grandes contemporâneos. Escreve para incultos e meninos, sem força poética, sem a malícia de La Fontaine, sem a elevação moral de Gellert. Conta o que ouviu contar, a história do lobo e do cordeiro, e lembra-se do seu próprio destino, da "injuriae qui addideris contumeliam". Mal se pode dizer que Fedro seja poeta; mas é de uma dignidade inconfundível, porque este único elegíaco popular é, talvez, a voz mais solitária da literatura romana.

O escravo, tanto na literatura como no direito romano, não tem existência legal. É objeto entre outros objetos, e um objeto do qual se abusa. Assim aparecem os escravos na sátira de Petrônio (¹⁸), sátira sem moralismo, porque o satírico participa da moral do seu ambiente: novos-ricos, pederastas, parasitos, levando uma vida devassa em bordéis e estações de águas. No centro está o *parvenu* Trimalchio, caricatura, em tamanho sobrenatural, do milionário que gosta de imitar a *jeunesse dorée* e os literatos estóicos, cobrindo-se de ridículo. As intenções de Petrônio não são muito puras; parece que pretendeu ridicularizar a oposição burguesa e intelectual, para agradar a Nero. Nós, porém, não temos motivos para acusá-lo de calúnia

- 17A) Caius Julius Phaedrus, séc. I.
Edições por J. P. Postgate, Oxford, 1919, e por A. Brenot, Paris, 1924.
C. Marchesi: *Fedro e la favola latina*. Firenze, 1923.
- 18) Caius Petronius Arbiter, séc. I.
Edições críticas dos fragmentos existentes do *Satyricon* por K. Buecheler, 4.^a ed., Berlin, 1904, por W. B. Sedgwick, Oxford, 1925, e por A. Ernout, Paris, 1950.
E. Thomas: *L'envers de la société romaine d'après Petrone*. Paris, 1892.
G. Boissier: *L'opposition sous les Césars*. 5.^a ed. Paris, 1905.
C. Marchesi: *Petronio*. Roma, 1921.
E. Paratore: *Il Satyricon di Petronio*. Firenze, 1933.
E. Marmorale: *La questione petroniana*. Firenze, 1948.

nem para indignar-nos com a licenciosidade das suas expressões. O ambiente de Petrônio é o das nossas capitais, da nossa "alta sociedade". Apenas somos nós que nem sempre temos a coragem de dizer a verdade com o realismo do romano, nem a capacidade de exprimi-la com o seu riso espirituoso. A obra de Petrônio é de estranha e alegre atualidade.

Se a obra completa de Petrônio fôsse conservada, apareceria êle, talvez, maior do que os poetas da sua época. E dessa época poucos restam. Pérsio (¹⁹) é um homem digno; a sua dignidade de estóico sincero justifica a indignação das suas sátiras, mas não a dureza dos seus versos. Marcial (²⁰) teria sido um poeta apreciável, fino elegíaco e paisagista, se a corrupção dos tempos não o tivesse transformado em literato profissional. Assim como o famoso epigramatista se nos apresenta, parece uma falsa celebridade. Teve a sorte de chegar à posteridade como o único dos epigramatistas latinos. A sua obscenidade, justificada ou quase justificada pela língua clássica, inspirou a muitas gerações de padres, professores e eruditos imitações mais obscenas, criando-se vasta literatura clandestina, ao lado da erudição e edificação oficiais. O seu realismo quase ingênuo faz dos seus versos uma mina de informações sobre os aspectos menos sublimes da vida romana. A sua arte é virtuosidade de um poeta de ocasião e de profissão.

A mentira poética e mitológica, da qual o epigramatista foge como da peste, é dignamente representada por

- 19) Aulus Persius Flaccus, 34-62.
Edição por A. Cartault, Paris, 1920.
F. Villeneuve: *Essai sur Perse*. Paris, 1918.
- 20) Marcus Valerius Martialis, c. 40 - c. 102.
Edição *princeps*, Roma, 1470.
Edições modernas: Lindsay, Oxford, 1902; Heraeus, Leipzig, 1924; Izaac, Paris, 1930.
G. Boissier: "Le poète Martial". (In: *Tacite*. 5.^a ed. Paris, 1903.)
C. Marchesi: *Valerio Marziale*. Genova, 1914.
G. B. Bellissima: *Marziale*. Torino, 1931.

Estácio⁽²¹⁾, cuja glória se baseia na pobreza da Idade Média em manuscritos latinos — Estácio era conservado a par de Virgílio. Até Dante e Chaucer o estimaram como fonte de informações mitológicas e como hábil narrador em verso. Mas as suas poesias da vida familiar, as *Silvae*, são bastante insignificantes, e uma epopéia como a *Thebais* só existe como amostra da suprema ilegitimidade.

Somente no século II, quando o pesadelo do despotismo era desaparecido e a oposição política se tornara dispensável, é que os conformistas cínicos ou ingênuos desaparecem também; e surge, então, outra oposição mais radical. Em Juvenal, chega quase à força de expressão profética.

Juvenal⁽²²⁾ trata, nas suas 16 sátiras, os assuntos de Horácio: hipócritas devassos (sát. II), loquazes importunos na rua (III), efeminação dos ricos (IV), lascívia das mulheres (VI), literatos ridículos (VII), caçadores de heranças (IX), métodos errados de educar os filhos (XIV), orgulho dos militares (XVI). Mas Juvenal não tem nada de Horácio; ou antes, Horácio não tem nada de Juvenal. Este estoíco duro só pretende dizer a verdade, e neste afã encontra as palavras mais justas, mais definitivas. "Si natura negat, facit indignatio versus"; e a indignação não lhe negou as expressões de um profeta bíblico. Como um

21) Publius Papinius Statius, c. 40 - c. 96.
Edição por H. W. Garrod, Oxford, 1906.
Silvae; Thebais; Achilleis.

G. G. Cruzio: *Studio su Publio Papinio Stazio*. Catania, 1893.
L. Legras: *Étude sur la Thébaïde de Stace*. Paris, 1905.

22) Decimus Junius Juvenalis, c. 60 - c. 140.
Edição *princeps*, Veneza, 1470; edições críticas por S. G. Owen, 2.^a ed., Oxford, 1907, e por P. De Labriolle e F. Villeneuve, Paris, 1921.
G. Boissier: *Juvenal et son époque*. Paris, 1880.
C. Marchesi: *Giovenale*. Roma, 1922.
I. G. Scott: *The Grand Style in the Satires of Juvenal*. London, 1927.
G. Highet: *Juvenal, the Satirist*. Oxford, 1954.

Amos ou um Jeremias, Juvenal sentou-se no alto da colina e viu a massa brutalizada, enfurecida pelas paixões mais baixas, dançando e gritando sem perceber a tempestade que se aproximava. Roma apresentou-se ao seu espírito excitado como um daqueles grandes quadros históricos do século XIX, de Couture ou Makart: uma aurora terrível, iluminando a sala cheia de mulheres embriagadas, homens esgotados, o vinho derramado por toda a parte. E Juvenal gritou — não contra o déspota, como o haviam feito Lucano e os intelectuais, mas contra a sociedade inteira. Juvenal é um tribuno irritado — se bem que apolítico — um panfletista de eloquência torrencial e sem requintes poéticos, um profeta dos subúrbios de Roma, a voz da consciência romana. Os seus versos aliás, fariam melhor figura em linhas de prosa. Mas então, talvez não dessemos o mesmo crédito às palavras do retor furioso. Existem, pelo menos, dúvidas assim quanto ao prosador Suetônio⁽²³⁾; é verdade que ele conta os crimes horrorosos de um Tibério, de um Calígula, de um Nero, de um Domício, com a frieza de um autor de relatórios oficiais; então, crueldade e infâmia ressaltam tanto mais quanto os horrores são apresentados como as coisas mais naturais do mundo. Mas Suetônio, sem vontade de mentir, nem sempre disse a verdade. Caluniou Tibério, porque não entendeu nada da tragédia psicológica do imperador traído, e quem sabe quantas vezes Suetônio só notou a maledicência e as calúnias de cortesãos preteridos. Uma larga cre-

23) Caius Suetonius Tranquillus, c. 75 — c. 150.
De vita Caesarum (Caesar, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasianus, Titus, Domitianus).
Edição *princeps*, Roma, 1470; edições modernas por M. Ihm, Leipzig, 1907, e por Ailloud, 3 vols., Paris, 1932.
A. Macé: *Étude sur Suetone*. Paris, 1909.
G. Funaioli: "I Cesari di Suetonio". (In: *Raccolta di scritti in onore di F. Ramorino*. Milano, 1927.)
W. Steidle: *Suetonius und die antike Biographie*. Muenchen, 1950.

dulidade plebéia e a vontade de atribuir tudo aos "ricos" também se encontram em Juvenal. Cumpre não esquecer que a literatura romana é de oposição sistemática. É uma literatura de elegíacos e satíricos, de individualistas.

Só assim se compreende a atitude de Tácito⁽²⁴⁾. Este grande romano foi interpretado pela posteridade como êle pretendia ser interpretado: como advogado destemido da nação mais nobre contra a tirania mais infame. Mas não é tanto assim; e Tácito nos deixou um documento, escrito na mocidade, no qual revela os seus verdadeiros motivos.

O *Dialogus de Oratoribus, sive de causis corruptae eloquentiae*, é uma conversa entre quatro advogados sobre a decadência da retórica romana: atribuem a responsabilidade dessa decadência aos métodos pedagógicos errados, ao mau gosto literário, à servidão política. Roma, é a conclusão, está em decadência irremediável, e a eloquência afunda-se com a cidade; é melhor deixar a prosa e retirar-se para a poesia. O estranho, no caso, é que Tácito não obedeceu ao próprio conselho. A decadência continuou

24) Cornelius Tacitus, c. 55 - c. 120.

Dialogus de oratoribus; De vita et moribus Julii Agricolae; De origine, situ, moribus ac populis Germanorum (Germania); Historia (existem os livros I-IV e parte do 1. V; da morte de Nero à sucessão de Nerva); *Annales* (existem 1. I-IV, partes do 1. V e VI, 1. XI-XVI, este incompleto; as partes existentes tratam de Tibério e Nero).

Edição princeps, Veneza, 1470; edição por Lipsius, 1574; edições críticas por C. H. Moore e J. Jackson, 3 vols., Cambridge (Mass.) 1925, e por G. Andresen e E. Koestermann, Leipzig, 1926/1930.

H. Furneaux: *The Annals of Tacitus*, 2.^a ed. 2 vols. Oxford, 1896/1907.

G. Boissier: *Tacite*, 5.^a ed. Paris, 1903.

E. Courband: *Les procédés d'art de Tacite dans les Histoires*. Paris, 1918.

C. Marchesi: *Tacito*. Messina, 1925.

R. Reitzenstein: *Tacitus und sein Werk*, 2.^a ed. Berlin, 1929.

F. Krohn: *Personendarstellungen bei Tacitus*. Leipzig, 1934.

E. Paratore: *Tacito*. Milano, 1952.

assunto principal da sua atividade literária — mas sempre em prosa. A *Germânia*, quadro espetacular dos bárbaros puros, é mais profecia do que sonho evasivo. Nas *Histórias*, que tratam da dinastia relativamente boa dos Flávios, admite, pelo menos, a possibilidade de ter havido alívio, se bem que só em comparação com os predecessores terríveis. Nos *Anais*, crônica impressionante da Casa Júlia, a decadência aparece como se tivesse existido sempre, quase como instituição nacional. Tácito apresenta-se como republicano aristocrático; mas, se pudesse, não aboliria a monarquia, porque ela lhe parece indispensável para a administração do imenso império. É um "republicano histórico" sem se lembrar da história da República, que não era menos corrupta. O grande historiógrafo é um pensador essencialmente a-histórico.

Parece aristocrata, mas na sua época já não havia aristocracia; o despotismo nivelara tudo. Tácito é burguês e intelectual, preocupado com a decadência da retórica. É um moderado. A sua oposição é mais moral do que política; e por isso, é oposição sistemática.

Fêz oposição com o temperamento de um grande poeta. A sua prosa é elíptica, concentrada, impregnada de sentido obscuro, como os versos de um poeta hermético. As suas metáforas deformam a realidade. Tibério, Sejano, Cláudio, Messalina, Nero são como que personagens de um comediógrafo satírico, cheio de raiva; Tácito era leitura preferida de Ben Jonson, e é, sem dúvida, também um grande dramaturgo. Escreveu a tragédia satírica da decadência romana. Nos seus retratos históricos de monstros inverossímeis não existe psicologia humana; o problema psicológico está no próprio autor e chama-se: o comportamento do indivíduo livre em face da tirania e do aviltamento geral. Tácito resolveu o problema pelas expressões do pessimismo mais profundo, e foi injusto: esqueceu que a sua época produzira um Tácito.

No exagêro profissional dos satíricos existe uma contradição: são pessimistas sistemáticos, acreditando na maldade permanente da natureza humana, e, por outro lado, são pessimistas imperfeitos, convencidos de que o homem é melhor em outras partes — na *Germânia*, de Tácito — ou que o homem foi melhor nos bons velhos tempos — na República de Juvenal; só na própria época e na própria cidade do satírico, a corrupção é enorme, a catástrofe iminente. É por força dessa contradição que o satírico tem razão de modo geral e é desmentido pelos fatos particulares. No caso de Juvenal e Tácito, o desmentido se encontra na existência de uma família como a dos Plínios, que não eram, por sinal, gênios singulares, e sim apenas intelectuais típicos da época. Mas confirmam o conceito da permanência dos caracteres na literatura romana: são homens de temperamento individualista e elegíaco, repetições menores de Lucrécio e Horácio.

O velho Plínio (²⁵), o naturalista que pereceu quando da erupção do Vesúvio e destruição de Pompéia, é um Lucrécio sem gênio poético; colecionador assíduo de fatos e materiais, sem chegar a uma visão coerente da Natureza, um positivista cheio de superstições. O estudo da Natureza levou-o ao mesmo pessimismo do qual Lucrécio fugiu para a Natureza. Para seu sobrinho, o outro Plínio (²⁶), a Natureza tem feição diferente: compõe-se de esta-

25) Caius Plinius Secundus, c. 23-79.

Naturalis Historia (1. I bibliografia, 1. II cosmografia, 1. III-VI geografia e etnografia, 1. VII fisiologia, 1. VIII-XI zoologia, 1. XII-XIX botânica, 1. XX-XXVII plantas medicinais, 1. XXVIII-XXXII remédios de origem animal, 1. XXXIII-XXXVII minerais e metais).

Edição por L. Iahn e C. Mayhoff, 2.^a ed., Leipzig, 1875/1908.

26) Caius Plinius Caecilius Secundus, 62-13.

Orationes; Panegyricus Trajani; Epistularum 1. X.

Edição *princeps*, Veneza, 1471; edições críticas por Guillemin, 3 vols., Paris, 1927/1928, e por M. Schuster, Leipzig, 1933.

ções de águas e vilas no campo. É um elegíaco sem angústia, um Horácio sem malícia. As suas cartas, parte das quais está dirigida ao grande imperador Trajano, ocupam-se do trabalho e das férias; do trabalho de um literato colocado em altos postos da administração imperial e das ocupações de um romano culto, na companhia de amigos e na solidão do repouso nos campos. No fundo, a diferença não é grande: trata-se, cá e lá, de ofícios em estilo elegante, de exercícios de retórica perante um público escolhido, de leituras e anotações. Plínio é literato. Um humanista, ao qual a Natureza sugere reminiscências dos autores clássicos. Perdeu muito tempo no Oriente, no governo de gregos barulhentos, judeus excitados e bárbaros esquisitos e incompreensíveis. Falou com eles como um lorde inglês, encarregado da administração de uma província da Índia Central, desprezando os seus súditos que lhe ocasionaram, no entanto, um ligeiro *frisson*. Depois, retirou-se para férias vitalícias, entre os diletantes cultos de Roma, nas suas vilas à beira do golfo de Nápoles, nas montanhas da Toscana, na praia do lago de Como. Assim passou a tarde da sua vida, a tarde da civilização antiga. Uma existência de equilíbrio saudável, de felicidade extremamente egoísta. Outros tempos considerarão êsse crepúsculo como uma idade áurea.

Os Plínios, tio e sobrinho, sentem ligeiro *frisson* quando pensam no Oriente. Para o velho, é uma região de mistérios inexplorados, sobre a qual não existe documentação suficiente nas bibliotecas romanas; quem sabe dos miasmas venenosos ou terremotos surpreendentes que, vin-

De Merechkovski: "Plínio". (In: *Companheiros Imortais*. Moscou, 1897.)

E. Allain: *Pline le Jeune et ses héritiers*, 2 vols. Paris, 1901/1902.

E. Guillemin: *Pline le Jeune et la vie littéraire de son temps*. Paris, 1929.

G. Unitá: *Vita, valore letterario e carattere morale di Plinio il Giovane*. Milano, 1933.

do de lá, poderiam empestar a atmosfera e derrubar os fundamentos do Mediterrâneo! O sobrinho, por sua vez, viu aqueles orientais gritando, gesticulando, sacrificando-se por motivos absurdos no altar de deuses desconhecidos. Os Plínios fingem ignorar a presença do Oriente na sua terra itálica. A Roma dos Plínios é uma cidade meio oriental, cheia de bárbaros; o culto de deuses de nomes impronunciáveis tornou-se moda entre a alta sociedade. Os mais perigosos dos invasores são os "gregos"; não são gregos autênticos, são sírios, mesopotâmios, asiáticos de toda a espécie, servindo-se da língua de Platão — "língua geral" do Oriente do Império — e fingindo-se filósofos, quando divulgam ocultismos suspeitos ou vivem do baixo jornalismo.

Luciano⁽²⁷⁾, natural de Samosata, na Mesopotâmia, é um jornalista assim. Num diálogo seu, *Deorum concilium*, os deuses olímpicos, reunidos em conselho de emergência, deliberam providências contra a concorrência desleal dos deuses asiáticos importados. O próprio Luciano é produto de importação asiática. Não entende realmente a civilização grega, da qual se serve como os parasitos se servem da capa de filósofo. Em *De historia conscribendi* zomba dos eruditos, comparando-os a colecionadores de mósca e

27) Lukianos, c. 115 - c. 200.

Somnium; *Ad eum qui dixerat 'Prometheus est in verbis'*; *De historia conscribenda*; *Vera historia*; *Demonax*; *Imagines*; *Deorum dialogi*; *Marinorum dialogi*; *Mortuorum dialogi*; *Menippus* (*Nekyomantia*); *Gallus*; *Vitarum auctio*; *Icaromenippus*; *Zeus confutatus*; *Deorum concilium*; *De mercede conductis*; *De morte Peregrini*; *Lucius seu Asinus*; *Timon*; *Pescatores*; *Negrinus*, etc. etc.

Edição princeps, Florença, 1496; edição crítica por N. Nilén, 2 vols., Leipzig, 1900/1923.

M. Croiset: *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*. Paris, 1882.

F. G. Allinson: *Lucian, Satirist and Artist*. New York, 1927.

C. Gallavotti: *Luciano nella sua evoluzione artistica e spirituale*. Luciano, 1932.

M. Caster: *Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Paris, 1937.

borboletas. Na *Vitarum auctio*, os filósofos, representantes das várias escolas e academias, são vendidos em leilão como escravos e ninguém quer comprar criaturas tão inúteis. Os devotos da religião tradicional recebem a sua lição nos *Deorum dialogi* e *Marinorum dialogi*, nos quais os deuses olímpicos se cobrem de ridículo, discutindo os seus amôres e truques de alcoviteiros. Mas não serão melhores os novos deuses orientais — Luciano é foragido de um gueto — nem a estranha superstição dos cristãos, dos quais dá notícia em *De morte Peregrini*. Luciano não compreende sequer o antropomorfismo da arte grega; no *Gallus*, o galo do sapateiro Mykillos — quase é um quadro de gênero da vida proletária — revela os segredos da escultura: dentro das estátuas mais famosas de Fídias vivem ratos!

Os sarcasmos de Luciano contra a arte da escultura têm motivos pessoais; ele mesmo fôra destinado a escultor. No *Somnium*, diálogo autobiográfico, conta como lhe apareceram, em sonho, duas deusas, propondo-lhe rumos diferentes na sua carreira, e como ele abandonou a deusa da escultura para seguir a da "retórica", quer dizer, a literatura e o jornalismo. Para isso, era mister tornar-se "filósofo". Mas se os filósofos são todos uns charlatães? É porque o mundo, sob a lua, não é mais moral nem mais inteligente do que o Olimpo; quer ser enganado pelos falsos "intelectuais" que se vendem a preço baixo — aparecem assim em *De mercede conducti*, auto-retrato involuntário de Luciano.

O mundo de Luciano é um caos espiritual. O ecletismo filosófico de Plutarco, transformado em mercado de opiniões. O céu de Píndaro, transformado em Olimpo de Offenbach, de opereta. Tudo está de cabeça para baixo, revelando as suas vergonhas e ridículos. Visto do Hades (*Menippus*, *Mortuorum dialogi*) ou da lua (*Icaromenippus*), o nosso mundo é um manicômio. Luciano é um grande humorista: Erasmo, Rabelais, Swift, Voltaire

encontram nesse grego falsificado as melhores inspirações. Mas não é um satírico, porque não conhece critério moral. Não compreende aquilo de que zomba. Dá-se ares de Anti-Homero, mas não passa de *speaker* de um *show* humorístico, no qual homens e deuses dançam o último canção do mundo greco-romano.

Luciano é típico; estão todos contaminados. Uma novela de Luciano, *Lucius seu Asinus*, história das aventuras obscenas ou penosas de um sujeito transformado em burro por um feiticeiro, serviu de modelo ao romance *Metamorphoseon seu Asinus aureus*, de Apuleio⁽²⁸⁾, que é um panorama completo da época. O autor é, desta vez, um africano, um patricio de Tertuliano e Santo Agostinho. Talvez explique essa aproximação as angústias religiosas que distinguem esse Luciano de fala latina. O romance parece autobiográfico, com as suas aventuras lascivas e vicissitudes de literato viajante, embora a insinceridade inata de Apuleio e a sua habilidade de narrador não permitam distinguir realidade e ficção, nem na sua ficção nem na sua vida. Contudo, quem soubera dar vida literária eterna ao conto de Amor e Psique, inserto no romance, não podia estar alheio às "superstições", velhas ou novas, e a *Apolo-gia* de Apuleio, defendendo-se contra a acusação de magia, confirma a veracidade do fim do romance: após tantas aventuras eróticas e picarescas, o herói ingressa solene-

28) Lucius Apuleius, século II.

Metamorphoseon: Apologia.

Edição princeps é a Aldina de 1512; edições por Colvius (Plantina), 1588, Scaliger, 1600. Edição crítica por R. Helm e P. Thomas, 2.^a ed., 3 vols., Leipzig, 1921.

P. Monceaux: *Apulée, roman et magie*. Paris, 1910.

E. Cocchia: *Romanzo e realtà nella vita e nell'attività letteraria di Lucio Apuleio*. Catania, 1915.

I. Mead: *La latinité d'Apulée dans les Métamorphose*. Paris, 1926.

B. E. Perry: "An Interpretation of Apuleius' Metamorphoses". (In: *Proceedings of the American Philological Association*, 1926.)

P. Scazzoso: *Le metamorfosi di Apuleo*. Milano, 1951.

mente nos mistérios da Ísis, para dedicar-se, daí por diante, ao culto da deusa, da qual Luciano zombara.

Apuleio é um grande literato. É maior do que Luciano, porque tem um estilo próprio. Escreve um latim meio requintado, meio bárbaro, em que se misturam as frases feitas da escola retórica, as elegâncias do jornalismo grego, as fórmulas místicas do Oriente e a linguagem violenta de Tertuliano. É uma figura da época: o literato desarraigado que encontra a solução das suas angústias nos arrepios místicos do Oriente. Eis um contemporâneo muito estranho do fino epistológrafo Plínio.

Existem vários autores de língua latina aos quais a posteridade conferiu o título honroso de "o último dos romanos". Na verdade, no processo vagaroso da decomposição apareceram muitos "últimos romanos" — o "realmente último" será Boécio — mas o primeiro entre eles foi um grego: o imperador romano e escritor grego Marco Aurélio⁽²⁹⁾. O imperador, educado por filósofos estoicos, era homem de ação e escritor ao mesmo tempo. Filósofo introspectivo e defensor corajoso das fronteiras setentrionais do Império contra os bárbaros. Morreu onde fica hoje a cidade de Viena, e em Roma erigiram-lhe uma estátua, a primeira estátua equestre de um imperador; passado não muito tempo, o monumento verá transformado o bairro de Latrão em ninho de malária e de ladrões. Tudo, no destino de Marco Aurélio, é paradoxo: homem de ação por desespero, e escritor por firme resolução; sendo o último dos grandes individualistas romanos, anota os movi-

29) Marcus Aurelius, 121-180.

Edições críticas por H. Schenkl, Leipzig, 1913, e por A. S. L. Farquharson, 2 vols., Oxford, 1944.

M. Arnold: *Essays Literary and Critical*. 1865.

E. Renan: *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*. 1882.

F. W. H. Myers: *Essays Classical*. London, 1888.

D. Merejkovski: "Marco Aurélio". (In: *Companheiros Imortais*, 1897; várias traduções.)

H. D. Sedgwick: *Marcus Aurelius*. Newhaven (Conn.), 1921.

mentos da sua alma solitária em língua grega. Mas, como ele dizia, "Tudo o que te acontecerá, estava preestabelecido assim, desde o começo, e a cadeia das coisas ligava firmemente a tua existência e o teu destino". Assim fala um estoíco, cheio de fé na providência, "cujos germes se encontram em toda a parte". Mas a doutrina estoíca do "Sentido", espalhado em germes por toda a parte, serve ao imperador romano, não para construir um universo ideal, e sim para justificar a própria existência de indivíduo isolado. Marco Aurélio é romano; quer dizer, quando pensa, não escapa à trivialidade do lugar-comum. Mas dá testemunho de que, no fim da história romana, até o imperador se encontra sozinho em face da realidade impenetrável. E ela aparece-lhe na figura da Morte. O livro inteiro das *Meditações* foi escrito para afugentar a obsessão desse homem poderoso com a idéia da morte. A idéia estoíca da coesão na Natureza, do determinismo razoável que rege tudo, não lhe serve para aprender a viver, e sim a morrer. Ao contrário do que muitas vezes se pensava, Marco Aurélio, que fez mártires, nada tem de cristão; o que o faz parecer cristão é a clemência meio indiferente de uma melancolia que ele sabe nada adiantar. Marco Aurélio soube exprimir esse pensamento banal em mil fórmulas, cada vez mais impressionantes, que fizeram do seu livro um breviário para os velhos, durante séculos a fio; a sua eloquência simples e convincente de uma idéia fixa revela a sinceridade de um grande poeta.

Quem não pode ser incluído entre os "últimos romanos", são os últimos poetas romanos. Aqui, sim, há decadência, não apenas nos fatos exteriores, mas também nos espíritos. Contudo, não são sem interesse. Em alguns sobrevive apenas a habilidade técnica. Em outros, porém, repete-se o fenômeno fisiopatológico dos doentes que perderam um sentido e o substituem, enquanto possível, por outro sentido, inferior. Assim, os cegos aprendem a sentir sensações inéditas, pelo tato; e aquela poesia agonizante,

já privada de "grandeza romana", revela aspectos inéditos da vida. Eis a particularidade de Ausônio⁽³⁰⁾. É um cidadão pacato de Burdigala, a Bordéus de hoje, longe das perturbações da capital. A Gália é uma província culta; Burdigala, um centro de escolas de retórica; as vilas dos ricos, nos campos, são pequenos museus de arte, se bem que de gosto provinciano. Ausônio é um pequeno-burguês, levado pela sua formação de retor a altos postos da administração, até às fronteiras da Germânia, às ribeiras do Mosa. Permaneceu sempre pequeno-burguês, encostado à família, à qual dedicou as *Ephemeris*: poemas prosaicos da vida cotidiana. Ausônio enxerga as coisas pequenas, as minúcias, e os seus olhos são melhores do que os seus versos. Na *Mosella*, repara nos encantos modestos da paisagem, o rio, as vinhas nas colinas, a luz dourada do crepúsculo sobre as vilas e sobre o horizonte desconhecido — lá onde moram os bárbaros. Poesia amável e até alegre, poesia crepuscular, sem tristeza. Aquelas vilas encontram-se hoje em ruínas, enterradas no solo; de vez em quando, revelam os seus tesouros modestos: moedas, estátuas, fragmentos de mosaicos, e sobretudo — delícia dos arqueólogos — inscrições, relativas a acontecimentos de família, nascimentos, enterros, morte de um cão, emancipação de um escravo; os arqueólogos reuniram essas inscrições em coleções imensas, como no *Corpus inscriptionum latinarum*, o poeta do qual se chama Ausônio.

Ao mesmo ambiente pertence o *Pervigilium Veneris*⁽³¹⁾, epitalâmio cheio de paixão erótica, atribuído, às vezes,

30) Decimus Magnus Ausonius, 310-395.

Ephemeris; *Mosella*, etc.

Edições críticas por Schenkl, Monum. Germ. Hist. V. 2. Hannover, 1883, e por R. Peiper, Leipzig, 1886.

C. Jullian: "Ausone et son temps". (In: *Revue Historique*, 1891.)

R. Pichon: *Études sur l'histoire de la littérature latine dans les Gaules. Les derniers écrivains profanes*. Paris, 1906.

G. Bellissimo: *Ausoniana*. Siena, 1932.

31) Edição em: A. Riese: *Anthologia latina*. Leipzig, 1879.

Edição por C. Clementi, 3.^a ed., Oxford, 1936.

ao historiador Júlio Floro, outra vez ao poeta menor Tiberiano (c. 330); não é possível determinar a origem nem a época exata do poema, ao qual Walter Pater dedicou belas páginas do seu romance *Marius, the Epicurean*. Já se pensou, também, em origens medievais; em todo o caso, o refrão

“Cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet!”

soa estranhamente moderno; já tem encantado poetas sofisticados do “Middle West” americano de hoje.

Claudiano⁽³²⁾, que é de fato o último poeta romano, não conhece essas audácias de expressão. Poeta oficial do ministro Stilicho, que já é um bárbaro germânico, Claudiano é tímido demais para dizer coisas novas. É pagão — um dos últimos num mundo já batizado — e é patriota romano, considerando a “colaboração” com o inimigo germânico como a última salvação possível. Claudiano é conservador. Imita fielmente os clássicos, chega a redigir obras inteiras, juntando versos consagrados como um mosaico de citações. O seu idílio *De raptu Proserpinae* é, no entanto, belo, até superior ao modelo ovidiano. Claudiano ainda sabe latim.

Os últimos pagãos responsabilizaram o cristianismo pela queda da civilização; e é preciso admitir que os Padres da Igreja fizeram tudo para confirmar a acusação. Ou antes, escreveram como se fôssem assim: um Agostinho, que chamou às virtudes dos pagãos “vícios brilhantes”;

32) Claudius Claudianus, morreu c. 404.

Epithalamium; *De raptu Proserpinae*; muitos epigramas, idílios, poemas políticos etc.

Edição crítica por Th. Birt, *Monumenta Germaniae Historica, Auctores antiquissimi*, vol. X, Berlin, 1892.

T. H. Odgkin: *Claudianus, the Last of the Roman Poets*. London, 1875.

A. Parravicini: *Studio di retorica sulle opere di Claudiano*. Milano, 1905.

um Jerônimo, que explicou o prazer na leitura de Cícero pela inspiração do Demônio. Mas a vontade e os efeitos não coincidiram. Para convencer e converter o mundo da civilização antiga, não bastava a “sabedoria da infância” dos cristãos primitivos; chegou-se a um compromisso, pon-do-se a filosofia e as letras a serviço do Deus cristão e da sua teologia. Começa a pré-história do humanismo europeu no Oriente cristão.

Os fundamentos do compromisso foram lançados no Oriente grego. Já no começo do século II, o erudito Clemente de Alexandria introduziu na teologia conceitos do platonismo e do estoicismo: o *Paidagogos* é um manual de conduta estoica para cristãos, e os *Stromata* uma coleção de ensaios platonizantes sobre assuntos teológicos. Um discípulo de Clemente, Orígenes, é contemporâneo de Plotino, do fundador do neoplatonismo místico; Orígenes pretende basear o dogma em teoremas gregos, para fugir ao realismo religioso dos orientais e compreender as verdades do credo como alegorias de um sentido místico, oculto e inefável. Orígenes caiu na heresia, mas são, indiretamente, discípulos seus os três maiores Padres da Igreja oriental: Basílio († 379), bispo de Cesaréia, fundador da ordem dos monges basilianos, e que, na famosa Epístola XIX, sobre a escolha do lugar para um eremitério, se revela poeticamente sensível à paisagem; seu irmão, Gregório († 394), bispo de Nissa, filósofo neoplatônico de batina; e Gregório Nazianzeno († 389), que chegou a patriarca de Bizâncio, herói do púlpito, grande poeta de hinos eclesiásticos e leitor devoto de Platão. Estes homens participaram da luta pelo dogma trinitário contra os arianos; era a época pitoresca em que, nas ruas de Bizâncio, os barbeiros e sapateiros disputavam sobre “igualdade substancial” ou “semelhança essencial” do Pai e do Filho, escondendo desígnios de oposição política atrás dos teologemas complicados, enquanto os representantes autênticos do cristianismo primitivo se retiravam para os eremitérios, no de-

serto da Egípcia. Entre êsses extremos da profanação e da fuga, o cristianismo salvou-se pelo compromisso com a civilização pagã. Não era fácil encontrar o meio-térmo. Até para nós, hoje, não é muito clara a atitude de um Nonnos⁽³³⁾, bispo de Panópolis, na Egípcia, e autor de uma paráfrase metrificada do Quarto Evangelho, e, ao mesmo tempo, de uma enorme epopéia em 40 livros, *Dionysiaka*, cheia de embriaguez pagã até à perturbação de todos os sentidos; é nesta obra que a métrica grega, baseada na quantidade das sílabas, começa a decompor-se, invadida pelo verso acentuado. Começa um novo mundo.

No Ocidente, o compromisso entre cristianismo e civilização pagã foi concluído pelos inimigos apaixonados dessa civilização: Tertuliano, Ambrósio, Jerônimo, Agostinho, os Padres da Igreja latina. Mas êstes já são homens “modernos”. O último romano cristão é Boécio.

Mas seria Boécio⁽³⁴⁾ um cristão? Existem tratados teológicos de sua autoria: *De Trinitate*, *Contra Eutychen et Nestorium*, e outros. Mas nas obras mais importantes de Boécio, até na *Consolatio Philosophiae*, que trata de Deus e do destino humano, não se encontra a mínima alusão ao cristianismo. Boécio é romano pela atitude; pertenceu ao círculo ilustrado em que o poeta Sidônio Apoli-

33) Nonnos, c. 400.

Dionysiaka. — Edição crítica por A. Ludwig, 2 vols., Leipzig, 1909/1911.

R. Koehler: *Ueber die Dionysiaka des Nonnos*. Leipzig, 1853.

P. Collart: *Nonnos de Pannopolis; études sur la composition et le texte des Dionysiaques*. Cairo, 1930.

34) Manlius Severinus Boethius, c. 480-524.

Consolatio Philosophiae; De institutione arithmeticae l. II; *De institutione musicae* l. V; traduções de Euclides e Aristóteles; *De Trinitate*.

Obras, em Migne, Patrologia latina, vols. LXIII e LXIV.

Edições críticas da *Consolatio* por R. Peiper, Leipzig, 1871, e por E. K. Rand e H. F. Stewart, London, 1926.

H. F. Stewart: *Boethius. An Essay*. Edinburg, 1891.

G. A. Mueller: *Die Trostschrift des Boethius*. Berlin, 1912.

H. Klingner: *De Boethii Consolatione Philosophiae*. Berlin, 1927.

nário fez versos pitorescos, e em que Cassiodoro, acumulando tesouros de manuscritos na sua vila “Vivarium”, preparou os caminhos para a ordem de São Bento. São os monges da civilização pagã, monges do estoicismo. Boécio suportou assim a prisão, na qual escreveu a *Consolatio*, e a morte pelo carrasco germânico. Cristão, Boécio não o é, a não ser pela confissão dos lábios. Mas já é homem medieval. Com toda a razão, a Idade Média irá escolher os seus tratados sobre geometria e música como base do ensino superior e encontrará nos seus comentários aristotélicos e neoplatônicos o problema escolástico dos “Universalia”. Na *Consolatio Philosophiae*, um homem de mentalidade medieval acalma as suas angústias com as respostas da filosofia estoica. São perguntas de um monge medieval — sobre a injustiça no mundo e a Providência divina — mas a resposta é dada pelo aparecimento de uma visão, que se dá a conhecer com a “Philosophia”. Por isso, a *Consolatio* ficou sendo o livro preferido dos espíritos estoicos de todos os tempos, que não se sentiam sujeitos, no fôro íntimo, à religião cristã: Boécio era o manual do laicismo entre os heréticos da Provença, entre os humanistas do Quattrocento, entre os eruditos do Barroco, que fugiram das guerras de religião.

Contudo, Boécio não é moderno, nem medieval, nem cristão herético, nem cristão *sans phrase*. Em face da catástrofe do mundo antigo, um grande cristão, Santo Agostinho, tinha justificado a obra da Providência divina por uma grandiosa filosofia da história, explicando o advento e a queda dos impérios. O romano Boécio não pergunta pelo Império. Está preocupado apenas com a sua própria alma. É individualista, é romano. A *Consolatio Philosophiae* é um *pendant* das *Meditações* de Marco Aurélio, apenas sem medo da morte. Na sua última hora — que foi a última hora de um mundo magnífico e que pereceu incompreensivelmente — Boécio pôde repetir as palavras com as quais o imperador-filósofo terminara livro e vida:

"Ó homem, fôste cidadão nesta grande cidade, e que importa se passaste aqui cinco anos ou trinta? O que é conforme à lei, não é duro para ninguém. Será tão terrível se a mesma Natureza que te mandou para esta cidade, agora te mandar sair? É como se um ator fôsse demitido pelo mesmo pretor que o chamou. 'Mas não representei todos os cinco atos da peça e sim apenas três!' Bem; mas, na vida, três atos já constituem uma peça completa, pois o fim é determinado por aquêle que outro dia iniciou a representação e hoje a termina. Comêço e fim não dependem de ti. Então, despede-te com ânimo sereno; êle, que te despede, também é sereno."

CAPÍTULO III

HISTÓRIA DO HUMANISMO E DAS RENASCENÇAS

"What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her?"

SÃO as palavras de Hamlet, quando se admira da emoção do ator ao lamentar a rainha Hécuba. A rainha morreu há não sabemos bem quantos mil anos; e nós ainda deveríamos chorar por ela? Hamlet tem as suas próprias preocupações, atuais, reais; as histórias antigas podem-lhe servir, quando muito, de alegorias, aliás dispensáveis, para representação poética dos seus pensamentos. Mas chorar? O homem que o fizesse seria um bibliômano, um habitante de mausoléu livresco, alheio à vida e perdido em sonhos absurdos; ou então, seria um hipócrita, um mestre-escola que desejasse afastar os alunos das suas futuras tarefas vitais, ou um artista frio, técnico de versos e emoções artificiais. Hamlet tem outras preocupações. Todos nós vivemos a nossa própria vida. Quem chorará por Hécuba?

A pergunta de Hamlet indica, com a maior precisão, a atitude do homem moderno em face da Antiguidade e dos seus monumentos literários. Meditando-se, porém, o caso, Hécuba revela-se como símbolo de significação muito maior: não é apenas uma rainha da Antiguidade mais remota, mas o símbolo do passado inteiro. Assim como as angústias e esperanças da nossa vida atual não nos permitem chorar pelos gregos e romanos, assim está longe de nós a fé dos monges medievais; não temos nada em

comum com os artifícios artísticos da Renascença e com as fúrias religiosas da Reforma, com os místicos barrocos e os marqueses do Rococó — e será muito o que nos liga aos sonhos dos românticos e à ciência antiquada de nossos avós? O que é pôsto em dúvida pela pergunta de Hamlet, não é a Antiguidade apenas; é o passado inteiro.

Trata-se de algo mais do que na famosa “Querelle des Anciens et des Modernes”, sobre a pretensa superioridade dos autores antigos ou dos modernos. Esta discussão revive sempre que se trata da conservação ou abolição do ensino das línguas clássicas na escola secundária. Mas as vitórias efêmeras deste ou daquele partido, nessa guerra pedagógica, não acertam o centro do problema. Não adiantam as comparações absurdas entre Platão e Kant, Homero e Shakespeare, Píndaro e Victor Hugo; as relações quantitativas não resolvem o caso. O que o “futurismo” anti-humanístico pretende demonstrar é a diferença qualitativa, essencial, entre nós e os homens do passado, entre as nossas expressões e as expressões deles. Hécuba não é capaz de arrancar-nos uma lágrima. Esse “futurismo” nega não apenas o caráter do presente e do futuro, mas continuações do passado, conceito com o qual, no entanto, passadistas e dialéticos concordam; mas nega também, com a continuidade da história, a igualdade essencial dos homens de todos os tempos; e nega ainda, com a unidade da história, a unidade da nossa civilização. Para o futurista anti-humanista a expressão “civilização ocidental” não teria sentido atual. E “futuristas” assim existem em maior número do que o punhado de barulheiros italianos e os seus adeptos internacionais, já quase esquecidos. Sem grande exagero, pode-se afirmar que assim pensam os cientistas e os engenheiros, os médicos e os homens de negócios, os banqueiros e os secretários de sindicatos, os socialistas e os fascistas; enfim, a grande maioria. Apenas, nem todos têm a coragem de confessá-lo.

Também é preciso coragem para confessar que as obras literárias do passado são realmente, até certo ponto, estranhas para nós. Para ler Homero é necessário o conhecimento perfeito de um dialeto obsoleto já na Antiguidade, de uma língua morta, é necessário ter o hábito de sentir uma métrica que tem hoje outro ritmo, a capacidade de entender o sentido autêntico de uma linguagem metafórica, gasta pelo uso milenar, e, enfim, a “suspension of disbelief” em face de um mundo de imaginação mitológica sem ponto de referência em nosso mundo. Aplica-se o mesmo raciocínio ao inglês arcaico de Chaucer, às convicções feudo-católicas da literatura espanhola do “Siglo de Oro”, às expressões meio arcaizantes, meio barrôcas, do “Siècle d’Or” francês. Os “séculos de ouro” ficam mais longe de nós do que o número dos anos decorridos de então até nossos dias, pode indicar; e o “século de prata”, o classicismo inglês do século XVIII, não está mais perto. Muitos observadores fixarão com a Revolução Francesa o começo da época moderna; mas a Revolução, anunciada e antecipada por escritores notáveis, não produziu, diretamente, literatura alguma, nem sequer na própria França, e foi seguida imediatamente pelo romantismo, literatura medievalista, passadista, a mais “antimoderna” de todas. Não tem sentido insistir na pergunta: quando acaba a “literatura morta” ou quando começa a “literatura viva”? Presente e Passado encontram-se tão indissolúvelmente ligados — seja em relação unilinear, seja em relação dialética — que a nossa civilização não existe, em nenhum ponto da evolução histórica, sem encerrar todo o seu passado. Não se deve perguntar quando termina o passado; é mister perguntar quando o passado principia.

Como tantas outras questões históricas, esta também fica obscurecida pela retórica. Os últimos oradores profissionais da Antiguidade, mestres-escolas dedicados ao ensino literário dos filhos de latifundiários e funcionários abastados, encheram os exercícios escolares de uma emo-

ção sincera quando viram desaparecer, pouco a pouco, a sua freguesia. Os últimos pagãos não observaram bem o processo de humanização gradual do cristianismo primitivo, escatológico e hostil à civilização; como intelectuais típicos, acreditavam ver o fim do mundo, e as suas lamentações retóricas encontram eco nas visões apocalípticas dos primeiros cristãos. O aspecto da destruição material e institucional escondeu a preservação da herança antiga, e o bispo Hildeberto de Lavardin, poeta latino do século XI, avistando as ruínas da cidade que foi a capital do mundo, irrompeu numa elegia digna dos últimos romanos:

"Urbs cecidit, de qua si quicquam dicere dignus
Moliar, hoc potero dicere: Roma fuit."

O aspecto sentimental das ruínas romanas levou os humanistas a criarem o esquema tripartido da História Universal: Antiguidade, "séculos escuros" da Idade Média, Época Moderna, começando com o renascimento das letras clássicas pelos próprios humanistas. O êxito completo dêste conceito historiográfico explica-se, em parte, pela admiração que já os eruditos medievais tinham à civilização romana⁽¹⁾: já o abade Servatus Lupus de Ferrières († 862) se congratula com o renascimento dos estudos latinos em sua época; o cluniacense Bernardus de Morlas, no seu poema didático *De contemptu mundi* (c. 1140), lamenta a falta de cultura do seu tempo, lembrando a civilização dos antigos romanos; entre muitos outros, Johannes de Garlandia († 1258) reconhece a superioridade intelectual dos pagãos da Antiguidade. Daí vai só um passo para o grito de júbilo do humanista: "O saeculum! o litterae! Iuvat vivere etsi quiescere nondum iuvat, Billibalde, vigent studia, florent ingenia! Heu tu accipe laqueum barbaries, exilium prospice!" (Ulricus de Hutten,

1) A. Graf: *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*. 2.^a ed. Torino, 1923.

em carta a Willibald Pirkheimer, de 25 de outubro de 1518); e essa consciência de ter saído enfim de um período de trevas decidiu o êxito do esquema tripartido da História Universal. Ao orgulho dos intelectuais juntaram-se outros motivos, de origem emocional⁽²⁾: durante toda a "Idade Média", a forte reação contra a corrupção moral do clero levou a comparações menos lisonjeiras com a pureza da Igreja primitiva e às esperanças heréticas de uma "renovatio", de uma "Terceira Igreja", puramente espiritual; assim aconteceu com os franciscanos espiritualistas e joaquimistas dos séculos XIII e XIV. Enquanto os humanistas, buscando sempre as "fontes", estiveram interessados em questões religiosas, aprofundaram a comparação com a Igreja primitiva, de Poggio Bracciolini, no seu *De miseria humanae conditionis*, até Erasmo, com as suas edições do Novo Testamento e dos Padres da Igreja. A Reforma pensou ter vencido a "noite do Papado" (expressão de Lutero), e o esquema tripartido, com o seu duplo fundamento literário e religioso, sobreviveu ao humanismo e zelo reformador, gerando ainda no século XVIII a expressão "Dark Ages" (William Robertson), e dominando até hoje os manuais e a linguagem. Até no abismo absoluto que Oswald Spengler cavou entre a Antiguidade e a civilização moderna, reconhecem-se os vestígios da velha retórica.

A historiografia atual já não admite êsse conceito⁽³⁾; não existe cisão absoluta entre a Antiguidade e os séculos seguintes, e sim uma evolução contínua. Os historiadores dos séculos passados fixaram o "Fim da Antiguidade" em datas diferentes: em 375, pretendo comêço das grandes migrações dos bárbaros, que, no entanto, haviam começado já

2) L. Varga: *Das Schlagwort vom "finsternen Mittelalter"*. Berlin, 1932.

3) A. Dopsch: *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung aus der Zeit von Caesar bis auf Karl den Grossen*. 2.^a ed. Wien, 1923/1924.

muito antes; ou então em 476, ano do pretense fim do Império Romano, que, no entanto, continuava no seu novo centro, Bizâncio. A análise imparcial dos fatos revela, ao contrário, uma solidificação das instituições e resíduos culturais da Antiguidade, no século VI. Com efeito, um cataclismo, uma catástrofe, nunca pode servir de data para o começo de uma nova era. A época pós-antiga do mundo cristão-ocidental começa com uma data de valor positivo: com a elaboração, no século VI, dos três grandes Códigos, nos quais a herança se cristalizou.

O século VI é a época das grandes codificações. Até mesmo o judaísmo termina então o imenso trabalho da codificação das suas leis pós-mosaicas tradicionais: o Talmude. A Igreja ocidental, possuindo já um texto latino autêntico da Bíblia, a Vulgata de São Jerônimo, começa a organizar um corpo de escritos autenticados dos chamados Padres da Igreja: em 496 (a data não é certa), o Papa Gelásio I promulga a *Epistola decretalis de recipiendis et non recipiendis libris*, na qual autentifica os *opuscula* de Cipriano, Gregório Nazianzeno, Basílio, Hilário de Poitiers, Ambrósio, Agostinho, Jerônimo e Próspero Aquitano, constituindo assim o corpo patrístico que significa o aproveitamento da filosofia e da literatura greco-romanas a serviço da teologia cristã⁽⁴⁾. Já por volta de 400, sob a influência de Ambrósio, conceitos cristãos tinham penetrado no direito romano (*Collatio legum mosaicarum et romanarum*); agora, o imperador Justiniano termina esse processo com a grande codificação que é principalmente obra do seu conselheiro jurídico Triboniano: o *Corpus Juris*⁽⁵⁾ é de 529, e a segunda edição, que inclui as *Institutiones* e os *Digesta seu Pandectae*, de 534; o conjunto é a cria-

4) T. Chapman: in *Revue Bénédictine*, XXX, 1913.

5) P. Krueger: *Geschichte der Quellen und Literatur des roemischen Rechts*. 2.^a ed. Leipzig, 1912.
F. Albertario: *Introduzione storica allo studio del diritto romano giustiniano*. Milano, 1935.

ção literária mais poderosa do espírito romano — é o fundamento institucional do humanismo europeu.

Essas codificações marcam uma data e, ao mesmo tempo, uma delimitação. Religião judaico-cristã, ciência grega, direito romano: eis a herança da Antiguidade, lançando os fundamentos da civilização ocidental. As regiões e nações que não receberam aquela herança ficaram excluídas da comunidade ocidental, entrando nela somente séculos depois e em circunstâncias bem diferentes. E tôdas as outras influências alheias, que o Ocidente recebeu mais tarde, já não se incorporaram bem na nossa civilização; tornaram-se influências "exóticas". Nem os elementos de pintura chinesa que, trazidos pelos viajantes do século XIII, influíram em Giotto; nem as riquezas ornamentais da Índia que a arquitetura da época dos descobrimentos imitou; nem a abundância fantástica das *Mil e uma Noites* arábicas nem a pacífica sabedoria chinesa, de que o Rococó gostava; nem o budismo que os pessimistas do século XIX apregoaram — nada disso entrou realmente em nossa civilização; continuou sempre "exotismo". A sorte dos documentos literários do Oriente entre nós confirma a distinção entre o "exotismo" greco-romano, que faz parte da nossa cultura, e o "exotismo" oriental, que ficou fora dela. Há certas obras da Antiguidade clássica que ninguém conseguiu traduzir bem para as línguas modernas, como as de Píndaro; contudo, Píndaro é uma das maiores e mais persistentes influências nas nossas literaturas. Das literaturas orientais recebemos e conservamos definitivamente apenas algumas poucas obras, traduzidas (se é lícita a expressão) de maneira antes inexata, razão por que se tornaram obras nossas. Hafiz é, para nós, um nome; as traduções exatas apenas servem de ajuda de leitura ao especialista; mas o *Westöstlicher Diwan*, de Goethe, só ligeiramente inspirado no poeta persa, é uma das grandes obras líricas da literatura ocidental. Omar Khajjam é, para nós, menos do que um nome; as traduções literais só constituem a delícia dos bi-

bliófilos; mas a tradução libérrima de Edward Fitzgerald, quase obra independente, é obra "clássica" da língua inglesa. E que mais? As grandes coleções orientais de fábulas e contos, das quais as literaturas medieval e renascentista se aproveitaram, forneceram apenas matéria-prima novelística. As traduções de Li Tai Po que d'Hervey-Saint-Denys e Hans Bethge popularizaram, na França e na Alemanha, são belas poesias neo-românticas, nas quais os sinólogos são incapazes de reconhecer os originais. O que não provém daquela herança antiga, continua inassimilável; e com isso o conceito "Literatura do Ocidente" está justificado.

Parece preciso abrir uma exceção para a civilização islâmica do Oriente Médio, chamada com imprecisão "civilização árabe". Entramos em contato com ela já antes das Cruzadas; transmitiu-nos, por intermédio de traduções, grande parte da literatura científica greco-romana, perdida no Ocidente. O caso é muito especial e serve bem para confirmar o que já foi estabelecido. Segundo estudos recentes⁶⁾, a civilização islâmica, nos países limítrofes do Mediterrâneo, não constitui uma civilização independente — a "civilização mágica", como Oswald Spengler afirmou — e sim uma continuação direta da civilização greco-romana, apenas ligeiramente envernizada com côres orientais; para dizer, desta vez, com Spengler: uma "pseudo-morfose". Os orientais conseguiram, com relativa facilidade, a assimilação da civilização romano-helenística, centralizada na bacia oriental do Mediterrâneo, e da qual a maioria dos representantes foram sírios, egípcios e mesopotâmios de nascimento; essa mesma gente, os últimos pagãos e os cristãos orientais, constituiu a massa dos convertidos ao islamismo, que, dêste modo, tem em comum com a civilização helenística a paisagem e a substância humana. A unidade da civilização islâmica, entre povos de

6) C. H. Becker: *Islamstudien*. Vol. I. Leipzig, 1924.
G. E. Grunebaum: *Medieval Islam*. Chicago, 1947.

origens étnicas muito diferentes, não se estabeleceu pela unidade da religião, mas é consequência direta da unificação helenística do Oriente Médio. Os "árabes" da Idade Média são uma espécie de gregos da decadência, vestidos de albornoz e turbante. Traduziram com assiduidade os livros científicos gregos, menos por zelo de cultura do que por uma necessidade lingüística; do mesmo modo, os gregos da Grécia moderna estão na obrigação de ler as obras dos seus antepassados em traduções, porque a língua se modificou muito. Durante a Idade Média inteira, existe uma afinidade íntima e profunda entre a civilização árabe e a civilização ocidental, herdeiras do mesmo patrimônio. Essa unidade foi quebrada para sempre pelo humanismo da Renascença ocidental. Os "árabes" conservaram sem modificações sensíveis a civilização da Antiguidade decadente; eram incapazes da renovação radical que o humanismo conseguiu. Em última análise, o traço característico da civilização ocidental não é a herança antiga, mas a modificação dela, que se chama Renascença.

Renascença como marco decisivo da civilização ocidental: este conceito enquadra-se bem no esquema tripartido da História Universal, na qual deveria haver duas cesuras, a queda do Império Romano e a renascença de Atenas e Roma pelo esforço dos humanistas. Mas, que é a Renascença? O uso da expressão pelos historiadores foi inaugurado por Michelet e Burckhardt; o conceito, porém, é mais antigo. Os historiadores das artes plásticas no século XVIII tinham em consideração especial aqueles poucos artistas modernos — Leonardo, Miguel Ângelo, Rafael, Correggio, Ticiano — que pareciam dignos de participar das glórias da Antiguidade clássica. Os românticos gostavam de acrescentar o nome de Duerer, e até de alguns artistas posteriores, como Rubens, Van Dyck, e Claude Lorrain. São estes, mais ou menos, os nomes que definem o gosto artístico de Goethe. Segundo a opinião dos classicistas ortodoxos, a humanidade moderna é, em geral, in-

capaz de atingir o esplendor da arte antiga; contudo, a imitação assídua das obras de arte greco-romanas, durante o século XVI, teria produzido aqueles poucos artistas sobremaneira geniais, dignos de ser venerados no Panteão da arte clássica. Ao mesmo tempo, a historiografia literária dos românticos fez renascer as "littératures du Midi de l'Europe" (Sismondi): Ariosto e Tasso, Camões e Cervantes. Fortaleceu-se a opinião segundo a qual o século XVI teria sido época de uma prosperidade excepcional da civilização humana, já liberta das cadeias medievais pelo heroísmo geográfico de Colombo, pelo heroísmo religioso de Lutero e pelo heroísmo científico dos Copérnicos e Galileus; e tudo isto se devia ao estudo da Antiguidade pelos humanistas! No famoso livro de Jacob Burckhardt, porém, a ênfase já é dada ao século XV. Com efeito, o trabalho principal dos humanistas pertence a este século; e os italianizantes ingleses da época, os pré-raphaelistas, já tinham descoberto o esplendor maior das artes plásticas "antes de Rafael": Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Bellini, Mantegna, Botticelli e Perugino. O "Cinquecento" foi substituído, na admiração geral, pelo "Quattrocento". Mas o recuo do conceito historiográfico não parou aqui. Já na exposição de Burckhardt aparece, como "primeiro homem moderno", Francesco Petrarca, que nasceu em 1304: e começaram a celebrar, como pai da arte moderna, o grande Giotto, que nasceu em 1267, dois anos depois de Dante. Pouco faltou para o próprio Dante, considerado até então como o maior espírito da Idade Média, ser nomeado inaugurador da Renascença. O único obstáculo foi a questão religiosa: os homens da Renascença passaram por libertadores, enquanto que Dante foi o poeta máximo do cristianismo medieval, o poeta do tomismo; e a aversão à escolástica era muito forte. Mas já se havia chamado a atenção para as energias religiosas no movimento renascentista, mesmo em Erasmo; Thode explicou os elementos de espírito novo em Dante e Giotto

pela influência da reforma religiosa de São Francisco⁽⁷⁾; e Burdach construiu uma nova linha de evolução: "Humanismo — Renascença — Reforma", com o apogeu do humanismo no século XIV, em Petrarca e Cola di Rienzo, e com as raízes do movimento inteiro na religiosidade franciscana⁽⁸⁾. Quase ao mesmo tempo, Duhem fez a descoberta surpreendente de que os conceitos da astronomia e da física modernas já se encontravam em nominalistas como Johannes Buridanus, Nicolaus Oresmius e outros escolásticos menos ortodoxos do século XIV⁽⁹⁾. Desde então, o conceito "renascença medieval" já não parecia paradoxo. Afinal, Aristóteles é um dos espíritos mais poderosos da Antiguidade grega — e a assimilação da sua filosofia, no século XIII, por São Tomás e a sua escola, não teria sido uma renascença? A palavra já aparece com o artigo indefinido e no plural. Até uma época bem anterior revela aos estudiosos conhecimentos tão amplos da Antiguidade clássica, que se fala de uma "renascença do século XII"⁽¹⁰⁾. A "Idade Média", considerada antigamente como época estática de ortodoxia petrificada, perdeu esse aspecto: apresenta-se com a nova característica de época de intensas lutas espirituais, com renovações periódicas, das quais a primeira foi a renovação dos estudos clássicos na corte de Carlos Magno: a "renascença carolingia" do século IX. É possível continuar essa série de renascenças, para trás e para a frente. A renovação do espírito romano no século VI, pela atividade legislativa do Imperador Justiniano,

7) H. Thode: *Franz von Assisi und die Anfaenge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, 1885.

8) K. Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. 2.^a ed. Berlin, 1926.

9) P. Duhem: *Études sur Léonard de Vinci*. 2.^{me} série. Paris, 1904. e 3.^{me} série, Paris, 1913.

10) Ch. H. Haskins: *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, 1927.

G. Paré, A. Bunet, P. Tremblay: *La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement*. Ottawa, 1934.

pela regra dos monges de São Bento, pelo governo autenticamente romano do Papa Gregório, o Grande, é uma renascença. Até na Roma do imperador Augusto, a revivificação da poesia grega por Horácio, Virgílio, e pelos poetas elegíacos, é uma renascença. São renascenças, posteriormente, o classicismo francês do "siècle de Louis le Grand", o classicismo inglês da "Augustan Age", no século XVIII, o classicismo alemão de Weimar, e até a ressurreição da "Antiguidade dionisiaca", em Nietzsche. Agora, já não é possível confundir a atuação do espírito greco-romano no Ocidente com a conservação estática da herança antiga no islamismo: a história espiritual do Ocidente, segundo Mandonnet, é uma sequência de renascenças.

Essas renascenças consecutivas constituem um fenómeno inquietante: tentativas sempre repetidas de apoderar-se da substância da civilização antiga; sempre repetidas, porque talvez sempre malogradas. Afirma-se a influência imensa das letras greco-romanas nas literaturas medievais e modernas. Parece, porém, que todas as épocas souberam escolher na Antiguidade apenas o que lhes era afim: cada época logrou somente criar uma imagem da Antiguidade segundo a sua própria imagem, de modo que já a época seguinte ficava na obrigação de abandonar o êrro e incidir em novo êrro. "Erros férteis", no sentido do pragmatismo. No fundo, a Antiguidade não influenciou realmente nas literaturas modernas; só agiu como medida, como critério, e o fato de, durante treze séculos, o critério da nossa civilização não ser imanente, mas encontrar-se fora, numa outra civilização, alheia e já passada, é a marca mais característica da cultura ocidental.

O estudo das transformações da imagem da Antiguidade nas letras modernas é de grande importância; equivale a acompanhar de fora, como de um observatório colocado num outro planeta, a nossa própria evolução, e traçar, como numa antecipação histórica, o caminho que nos espera. Infelizmente, esse estudo nunca foi feito. São

poucos e insuficientes os estudos sintéticos sobre a influência antiga, em determinadas literaturas, e até em determinadas épocas. Seria fácil contentarmo-nos com generalidades e construir de impressões vagas as imagens da Antiguidade, nas épocas da história ocidental. Mas reunir com paciência algumas páginas de notas, quase de catálogo, dará um resultado mais exato.

Nas obras dos Padres da Igreja, escritores que possuíam toda a literatura e ciência antigas e se serviram delas em defesa do Credo, encontram-se numerosas advertências contra as leituras pagãs, perigosas à pureza da fé e dos costumes. A contradição não podia ser resolvida senão por meio de uma sutileza, à qual os exegetas cristãos do Velho Testamento já se tinham acostumado: a interpretação alegórica. O secreto sentido teológico que os Padres da Igreja acreditavam achar em certos textos pagãos, franqueava também a manuscritos menos inofensivos, até a Ovídio, a entrada nos conventos italianos e irlandeses, e destes últimos saíram os primeiros professores da filologia clássica, viajando pelo continente e levando os cristãos recém-convertidos ao uso dos abecedários e vocabulários latinos e das leituras poéticas. O intuito dessa cruzada filológica não era puramente didático; familiarizar os povos germânicos com a língua latina significava ligá-los à Santa Sé Apostólica em Roma. Eis o sentido íntimo das renascenças carolíngias e otônianas⁽¹⁾. Alcuíno, conselheiro cultural de Carlos Magno, leu aliás os textos clássicos prestando toda a atenção à estrutura gramatical, sem perceber o conteúdo. As consequências dessa renascença escolar nem sempre foram, evidentemente, as desejáveis. Terêncio, Virgílio e Ovídio, adotados como livros didáticos, deixaram nos espíritos adolescentes certas sugestões eróticas, que se ligam intimamente às ori-

1) H. Naumann: *Karolingische und Ottonische Renaissance*. Frankfurt, 1926.

gens da literatura moderna. No *Waltharius manu fortis*, versão latina de uma saga alemã, redigida por volta de 930 pelo monge Ekkehard de St. Gallen, reina um espírito de doce galantaria virgiliana, e em outro poema latino, *Ruodlieb*, que, um século mais tarde, um monge do convento de Tegernsee na Bavária compôs, encontram-se até alusões ovidianas; mas até o século XI os autores silenciam, prudentemente, o nome de Ovídio. Contra os graves equívocos que as cenas eróticas, nas comédias de Terêncio, suscitaram, reagiu, no século X, a religiosa Hrotswitha de Gandersheim, escrevendo, em estilo terenciano, edificantes comédias de santos. Mas não sabemos nada sobre o êxito da iniciativa. Só sabemos que o livro menos cristão entre os livros cristãos da Antiguidade, a estoíca *Consolatio philosophiae*, de Boécio, se tornou leitura predileta da época. Alfredo, o grande rei dos anglo-saxões, traduziu-a para consolação dos seus patrícios menos cultos, e um provençal desconhecido parafraseou a *Consolatio*, num poema intitulado *Boecis*. Uma época de cristianização impecável preferiu, evidentemente, os autores semipagãos aos cristãos.

O método conciliatório dos Padres da Igreja venceu, porém, as conseqüências oposicionistas da renascença carolíngia. O grande movimento ascético do século X enfraqueceu-se quando não se realizou o fim do mundo, anunciado pelo ano 1000 em profecias apocalípticas. O mundo cristão estabeleceu-se firmemente na terra, e o pensamento antigo lhe ofereceu para isso os fundamentos mais sólidos. A divulgação das obras de Aristóteles por tradutores como Gerardus de Cremona e Dominicus Gundisalvi demonstrou a compatibilidade perfeita da fé cristã com o pensamento grego, compatibilidade da qual a síntese de São Tomás é o monumento. Estabeleceu-se uma simbiose. Na enciclopédia imensa de Vincentius de Beauvais († c. 1264), o *Speculum maius*, toda a Antiguidade está presente, em inúmeras citações; já não se sente quase di-

ferença alguma entre as parábolas do Evangelho de Lucas e os contos de Ovídio, entre as viagens dos apóstolos e as dos heróis homéricos. Estácio fornece uma infinidade de episódios a Dante, Chaucer, Lydgate; a *Tebaide* inspira um "ciclo" de romances medievais, o "Roman de Thèbes" (12). As personagens antigas vestem roupas medievais. Nas epopéias e romances do "ciclo antigo", gregos e troianos, Enéias e Dido, os irmãos inimigos de Tebas e Alexandre, o Grande, César e Cleópatra, transformam-se em cavaleiros e damas feudais, atualizados como numa farsa de Bernard Shaw; Aristóteles aparece, nas miniaturas, como monge, de batina e com o breviário na mão. O mundo antigo do século XIII é um tapete multicolor, comparável aos tecidos amplos e fantásticos que o Museu Cluny guarda. Essa vasta assimilação da Antiguidade, nos séculos XIII e XIV, corresponde a necessidades íntimas da alma medieval: sentimentos recalcados e pensamentos oprimidos libertam-se na atmosfera irreal de uma civilização remota e alheia, e, no entanto, admitida e justificada. Certas superstições populares que, nos séculos XI e XII, as pastorais dos bispos tinham severamente condenado, cristalizam-se em torno da figura misteriosa de Virgílio, o poeta pagão, que freqüentava as sibilas e teria profetizado, na *Écloga IV*, o nascimento do Cristo (13). Os educadores ainda insistiram no valor das *Metamorfoses* como manual de mitologia e, ademais, na necessidade de "purificar" o texto de Ovídio; é prova disso o divulgadíssimo *Ovidius moralizatus*, de Pierre Bersuire (séc. XIV) (14). Mas fora da escola é justamente o Ovídio erótico que tem as prefe-

12) C. Calcaterra: Introdução à reedição da *Tebaide*, traduzida por C. Bentivoglio (1729). Torino, 1928.

13) D. Comparetti: *Virgilio nel medio Evo*. 2.^a ed. Firenze, 1896.

14) F. Ghisalberti: "Ovidius moralizatus". (In: *Studi romanzi*, XXIII, 1933.)

rências da Idade Média ⁽¹⁵⁾. O novo culto da mulher, inesperada secularização erótica do culto da Virgem, encontra a sua psicologia e as suas expressões em Ovídio, na poesia sensivelmente ovidiana dos trovadores provençais; em Albrecht de Halberstadt, que já por volta de 1210 arrisca uma tradução alemã das *Meamorfoses*; em Chrétien de Troyes, nos primeiros romances de adultério da literatura francesa; em Guillaume de Lorris, cujo *Roman de la Rose* transforma em conto alegórico de conquista de uma mulher os conselhos da *Arte de Amar*; em Chaucer, que traduziu o *Roman de la Rose*, e imitou, na *Legende of Goode Women*, algumas das *Heróidas*. O elemento erótico ovidiano, associando-se à misoginia lasciva dos clérigos medievais e à corrente geral das sátiras medievais contra as mulheres, vai brutalizar-se na glosa da *Arte de Amar*, no *Libro de buen amor*, do Arcipreste de Hita, e em certas grosserias da continuação do *Roman de la Rose*, de Jehan de Meung. Por outro lado, Boécio continua como fonte inesgotável de consolações filosóficas para o indivíduo aflito, isto é, fora das consolações da religião cristã. Já por volta de 1200, o italiano Arrigo di Settimello conseguiu fazer uma paráfrase bastante independente da obra do romano: *Elegia de diversitate Fortunae et de consolatione Philosophiae*; e em 1381, Chaucer traduziu o Boécio em linguagem comovida, que atesta uma religiosidade muito pessoal.

Os humanistas italianos do "Trecento" acentuam o papel das letras antigas como reguladoras da mentalidade medieval. Aos italianos, herdeiros naturais do pensamento romano, o paganismo causa menor estranheza. Aparece até o entusiasmo pelas ruínas e pela glória antiga. Por outro lado, a corrente ascética, que proveio da reforma franciscana, constitui um obstáculo psicológico. Dante,

em cuja obra o feiticeiro Virgílio se transforma em voz da "Ragion", e que põe os poetas e sábios da Antiguidade no limbo, salvando-os das penas infernais, continua a ser homem medieval, pela identificação apaixonada do Império Romano com o Império cristão. Petrarca não sabe bem distinguir entre o estoicismo boethiano do seu *De re mediis utriusque fortunae* e o ascetismo do seu *De contemptu mundi*; Cícero é o seu ideal estilístico, mas em *De vita solitaria* baseia o pensamento horaciano "Beatus ille qui procul negotiis..." em argumentos de um eremita da Tebaida. E Boccaccio, o erótico ovidiano do *Ninfale d'Ameto* e da *Fiammetta*, é igualmente o asceta dos seus últimos sonetos. Ao Norte dos Alpes, clérigos e leigos deleitam-se incansavelmente no anedotário antigo de Valério Máximo, ornando-o com miniaturas nas quais os gregos e romanos se transformam em clérigos e leigos, seus leitores. Petrarca, o autor de *De viris illustribus* e *Rerum memorandarum libri IV*, e Boccaccio, o autor de *De genealogiis deorum gentium* e *De casibus virorum illustrium*, servem-se de Valério Máximo e de autores semelhantes de um modo diferente: para conservar um tesouro de lembranças, ameaçado de olvido. No fundo, Petrarca e Boccaccio sentem-se romanos da decadência, num mundo turbulento e corrompido. As letras clássicas principiam a desempenhar a função de literatura de evasão.

No "Quattrocento", esse movimento continua. Ovídio já perde a importância, porque já não se precisa da sua influência vitalizadora. Após o Petrarca do *Bucolicum Carmen* e o Boccaccio do *Ninfale Fiesolano* e *Ninfale d'Ameto*, os poetas italianos do século XV — Lourenço, o Magnífico, Poliziano, Sannazaro — são todos bucólicos, mais ou menos evasionistas, imitadores de Teócrito e Virgílio. O trabalho imenso dos humanistas contemporâneos, descobrindo e editando manuscritos, comentando poetas e filósofos, influi pouco na literatura — primeira advertência de que o conhecimento erudito da Antiguidade e a sua

15) L. Karl: "Ovide, poète de l'amour au moyen-âge". (In: *Zeitschrift fuer romanische Philologie*, XLIV, 1924.)

D. Scheludko: "Ovid und die Trobadores". (In: *Zeitschrift fuer romanische Philologie*, LIV, 1934.)

influência viva são coisas diferentes. Aos eruditos que proclamam um novo mundo em nome da Antiguidade opõem-se os poetas que choram elegias em nome da Antiguidade.

Só no "Cinquecento" — expressão na qual se resume o auge da Renascença — as literaturas européias sofrem o impacto maciço do classicismo. O número de traduções e imitações aumenta vertiginosamente. Renascença e Literatura do Ocidente identificam-se.

Em Homero, os grecizantes acreditavam encontrar a imagem da sua própria sociedade, aristocrático-heróica e, no entanto, já culta e até requintada; as dissensões entre os reis gregos em face da Tróia assediada lembravam as primeiras guerras européias, na Itália, em face do perigo turco, e Ulisses parecia o modelo dos conquistadores da Índia e da América. Mas as imitações — como a *Italia liberata dai Goti* (1548), de Trissino, ou a *Avarchide* (1570), de Alamanni — são pálidas e inábeis, e apenas um poeta solitário e apaixonado como George Chapman conseguiu fazer uma tradução, que tem valor de original: sua *Iliad* (1598/1611) e sua *Odyssey* (1612/1614) são grandes poemas elisabetanos, torrentes de linguagem impetuosa. Virgílio era mais acessível — a afinidade maior das literaturas modernas com a literatura latina do que com a grega explica-se pelas menores dificuldades lingüísticas entre os povos neolatinos e pelo pêsso religioso e institucional da herança latina no Ocidente. Ronsard, que ainda no prefácio da *Franciade* de 1572 celebrara Homero, declara-se no prefácio de 1584 em favor de Virgílio; na querela em torno de Tasso trata-se, no fundo, da vitória de Virgílio sobre Homero⁽¹⁶⁾. A tradução da *Eneida* por Annibale Caro é a primeira grande tradução de um poema antigo (a data da publicação póstuma, 1581, não é decisiva); a influência da epopéia virgiliana em Vida, Tasso, Camões, Ercilla, revela certo

16) G. Finsler: *Homer in der Neuzeit*. Leipzig, 1912.

epigonismo, que nos numerosos épicos espanhóis e portugueses se tornou quase obsessão⁽¹⁷⁾. Compreende-se bem que a parte mais epigônica da obra virgiliana, a bucólica, tivesse exercido atração muito forte, fortalecendo as tendências pastorais, herdadas do "Quattrocento". Há mais a forma virgiliana do que o seu espírito na poesia pastoral de Spenser e Baldi, e na poesia didática de Giovanni Rucellai (*Le Api*, 1524; *La Coltivazione*, 1546)⁽¹⁸⁾. Mas em Garcilaso de la Vega, Ronsard, Du Bellay, Fray Luis de León, vive o autêntico espírito virgiliano — a atitude elegíaca diante da Natureza, a síntese moderada de paganismo e espiritualismo: o humanismo cristão. Apenas, a época não sabia distinguir entre Virgílio e Horácio, em cuja esfera de influência se encontram os mesmos nomes: Bembo, Ronsard, Du Bellay, Garcilaso. Fray Luis de León traduziu 24 odes horácianas. A particularidade de Horácio — a retirada contemplativa e a meditação maliciosa — revelou-se apenas a poucos espíritos desiludidos e solitários: ao Ariosto das sátiras, a Sá de Miranda, Fernando de Herrera, aos irmãos Argensola, ao poeta polonês Kochanowski⁽¹⁹⁾. Fora da solidão horáciana, os quinhentistas exageraram e modernizam os modelos: no poema erótico de Marlowe, o modelo Ovídio está deformado em paixão anárquica que o elegíaco romano desconhecia; Spenser e outros poetas elisabetanos conferem um novo esplendor aristocrático ao epitalâmio de Catulo. Mas Píndaro continua, apesar dos esforços da Pléiade de imitá-lo, inacessível.

O outro amor infeliz do "Cinquecento" foi a tragédia clássica com coros, à maneira de Sófocles. As traduções da *Antígone* (Alamanni, 1533; Jean-Antoine de Baïf, 1573) e *Electra* (Lazare de Baïf, 1537) são mais tentativas de cor-

17) I. S. Morgan, K. Mackenzie, C. G. Osgood: *The Tradition of Virgil*. Princeton, 1930.

18) E. G. Gardner: *Virgil in Italian Poetry*. London, 1931.

19) M. E. Stemplinger: *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance*. Leipzig, 1906.

rigir os defeitos da imitação feita por Trissino (*Sofonisba*, 1515) e Ruccellai (*Oreste*, 1525). Ao mesmo tempo ressurge Eurípides (tradução da *Hécuba* por Lazare de Baïf, da *Hécuba* e *Electra* por Fernán Pérez de Oliva): primeiro sintoma da transição para a tragédia romana, psicológico-retórica, de Sêneca. Deveu-se o passo decisivo a Giovanni Battista Giraldi Cinzio: sua *Orbecche* (1541) é a primeira tragédia neoclássica que foi realmente representada. Os nomes de Jodelle, Buchanan e Thomas Sackville (*Gorboduc*, 1562) indicam a trajetória da continuação. Nas tragédias senequianas de Robert Garnier (*Porcie*, *Troade*), a poesia francesa atingiu quase as esferas elisabetianas. A síntese de elementos senequianos e populares em Kyd abre caminho à tragédia elisabetiano-jacobéia.

A grande conquista teatral do século XVI foi Plauto. Não era muito apreciado o fino tom de conversação de Terêncio, que aparece quase que só pela tradução do *Eunuchus* por Jean-Antoine de Baïf (1573) e pela imitação dos *Adelphi* nos *Dissimili*, de Cecchi; no século XVI, Terêncio é livro escolar, estudado para aprender frases latinas. Em Plauto, porém, a sociedade quinhentista se reconhece: as aventuras da *jeunesse dorée* romana repetem-se entre as “escravas” e os “alcoviteiros” da Roma papal, de Florença, Ferrara e Veneza; e essas cidades são os pontos finais das “viagens de cavaleiro” dos jovens aristocratas de toda a Europa. Constroem-se teatros para representar Plauto, que é, desde então, talvez o mais traduzido e mais imitado de todos os autores da Antiguidade⁽²⁰⁾. Além de grande número de traduções, quase todas as peças de Plauto foram imitadas: *Miles gloriosus*, por Arcino (*Talanta*), Lodovico Dolce (*Capitano*), Nicholas Udall (*Ralph Roister Doister*)

e Jean-Antoine de Baïf (*Le Brave*); *Menaechmi*, por Bibbiena (*Calandria*), Firenzuola (*Lucidi*), Trissino (*Simillimi*), Cecchi (*La moglie*), Lope de Rueda (*Los engañados*), Hans Sachs (*Monechmo*), e finalmente Shakespeare (*Comedy of Errors*); *Amphitruo*, por Dolce (*Marito*) e Camões (*Anfitriões*); *Aulularia*, por Lorenzino de' Medici (*Aridosia*) e Gelli (*La Sporta*); *Casina*, por Maquiavel (*Clizia*) e Giovanni Battista della Porta (*Fantesca*); *Captivi*, por Ariosto (*Suppositi*); *Rudens*, por Dolce (*Ruffiano*); *Trinummus*, por Cecchi (*La dote*). Havia até combinações engenhosas de várias peças plautinas, como a *Cassaria*, de Ariosto, combinação de *Poenulus* e *Mostellaria* com elementos do *Heautontimoroumenos*, de Terêncio. As representações dessas peças em Ferrara, Urbino ou Roma realizaram-se em teatros meio improvisados, nos quais palco e platéia quase se confundiam; comédias plautinas no meio de uma sociedade plautina.

Fora do teatro, porém, essa sociedade oscilava entre a lascívia de Luciano, que Aretino imitou com tanta felicidade, e do qual até o santo Thomas Morus traduziu trechos, e o entusiasmo platônico: Platão é o *spiritus rector* de toda a poesia quinhentista, de Camões até Miguel Ângelo. E os que não conseguiram harmonizar Platão com o dogma cristão, preferiram ficar, como Montaigne, às portas do cristianismo, consolando-se com o estoicismo de Sêneca e Plutarco. Nas grandes figuras greco-romanas de Plutarco, a época viu concretizado o seu ideal humano de homens cultos e gentis e, contudo, heróicos: por isso, Plutarco foi tão perfeitamente assimilado, graças à tradução francesa de Amyot (1559), fonte de meditações intermináveis de Montaigne, e à tradução inglesa de Thomas North (1579), fonte das reflexões políticas e psicológicas de Shakespeare.

O “Cinquecento” não conseguiu compreender Homero, Sófocles, Píndaro e Horácio. A sua imagem da Antiguidade era formada por Virgílio e Plauto, Platão e Plutarco, e, acima de tudo, pela adoção da língua latina como língua

20) K. v. Reinhardtstoettner: *Plautus und die spaeteren Bearbeitungen seiner Lustspiele*. Leipzig, 1886.

V. de Amicis: *L'imitazione latina nella commedia italiana*. Firenze, 1897.

internacional de uma sociedade de aristocratas cultos, de uma elite evasioneira e, portanto, sem tragédia. O autor mais lido do século, até o início da Contra-Reforma, é Cícero (²¹).

A "Antiguidade" do século XVII, do Barroco, tem pouco daquele exclusivismo aristocrático. Aos cavaleiros e damas de festas latinas substituem-se os *scholars* burgueses do "Collegium latinum"; aos feudais ociosos, os trabalhadores fanáticos da erudição filológica e arqueológica. Joseph Justus Scaliger (1540-1609), filho do filólogo e crítico Julius Caesar Scaliger, homem cheio de orgulho e grande brigão, é o primeiro de uma geração de polígrafos de versatilidade incrível: edita e interpreta Terêncio Varro, Virgílio, Catulo, Tibulo, Propércio, Manílio, Teócrito, Apuleio e César, e trata, nos seus *Opuscula varia* (1610), de tudo o que existe e não existe entre o céu e a terra, mas sempre em termos de filologia clássica. Justus Lipsius (1547-1606), que aderiu sucessivamente ao catolicismo, ao luteranismo e ao calvinismo, e era, no fundo, um estoíco (*Manuductio ad Stoicam philosophiam*, 1604), sabia escrever sobre assuntos tão variados como *De militia romana*, *De gladiatoribus*, *De amphitheatro*, *De cruce*, *De vestalibus*. Isaac Casaubonus (1559-1614), conselheiro do rei Jaime I da Inglaterra, oscilava apenas entre *De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satyra* e *Exercitationes de rebus sacris et ecclesiasticis*. Janus Gruterus (1560-1627) colecionou, sozinho, as *Inscriptiones antiquae totius orbis romani*. Gerhardus Vossius (1577-1649) foi o maior perito em etimologia, retórica, latim medieval, historiografia antiga e teologia pelagiana, tudo a um tempo só. Daniel Heinsius (1580-1655) foi o grande comentador de Hesíodo, Teócrito e do Novo Testamento, e fez, com virtuosidade igual, versos em grego, latim e holandês. Clau-

21) R. Sabbadini: *Storia del ciceronianismo*. Torino, 1885.
W. Ruegg: *Cicero und der Humanismus*. Zuerich, 1946.

dus Salmasius (1588-1653), famoso como defensor do infeliz rei Carlos I da Inglaterra, erudito em coisas jurídicas e militares, consagrou quinze anos de vida a assunto tão importante como *Plinianae exercitationes in Solinum*, esgotando-o para sempre. Johannes Fridericus Gronovius (1611-1671) conheceu, como ninguém, as intimidades da moeda romana (*Commentarius de sestertiis*), e Johannes Graevius (1632-1703) reuniu o enorme *Thesaurus antiquitatum Italiae*. A maioria desses *scholars* são holandeses; e mesmo quando franceses ou alemães, pontificaram, pelo menos, na Universidade holandesa de Leyden. Mas a nacionalidade não importa: todos eles têm os nomes latinizados, e todos eles lembram imediatamente os retratos de dignos professores com perucas enormes, entre estantes cheias de pesados infólios. É a época da nota erudita ao pé da página.

A Antiguidade torna-se mania de burgueses eruditos: fazem, com paciência enorme, as primeiras traduções perfeitas, o Virgílio e Ovídio de Dryden, o Virgílio de Vondel, o Lucrécio de Alessandro Marchetti, o Lucano do espanhol Jaureguí e o do inglês Rowe; e ao lado desses grandes artistas calmos aparece até o materialista Hobbes, traduzindo Homero (1675). Em Lucano, esses burgueses apreciam a patética altivez do literato erudito perante os poderosos deste mundo (²²). Em horas de ócio, os poetas eruditos sabem brincar, na poesia horaciano-anacreôntica de Chiabrera, Menzini, Rolli, Esteban Manuel de Villegas e Robert Herrick. Ressentimentos contra a sociedade aristocrática inspiram-lhes, enfim, a compreensão perfeita da malícia horaciana, nas sátiras e epístolas que Dryden (*Religio laici*) e Boileau tão bem imitaram. Vive — coisa rara em toda a história literária — verdadeiro espírito horaciano, em vários poetas espanhóis da época, nos sonetos de

22) E. Fraenkel: *Lukan als Mittler des antiken Pathos*. Hamburg, 1927.

Milton, nas poesias de Marvell e Testi⁽²³⁾; e, por outro lado, encontra-se algo de furor sagrado contra o século nas traduções que Dryden fez de Pérsio e Juvenal. A grande ambição dos poetas-burgueses do século aristocrático é a poesia sagrada de Píndaro, imitada por Chiabrera, Guidi, Malherbe, Cowley, Dryden⁽²⁴⁾. Mas a arma satírica mais eficiente da literatura erudita dos burgueses do Barroco é a imitação da epopéia herói-cômica: a *Secchia rapita*, de Tassoni, é o melhor exemplo; Villaviciosa, na *Mosquea* (imitada de Folengo), e Lope de Vega, na *Gatomaquia*, brincam apenas; o *Hudibras*, de Butler, embora de tendência oposta, antibarrôca, resume e termina um século de história inglesa.

Plauto continua a fornecer matéria-prima aos comediógrafos: reconhece-se o *Miles gloriosus* no Captain Bodadil, em *Every Man in His Humour*, de Ben Jonson, e no capitaine Matamore, da *Illusion comique*, de Corneille; *Menæchmi*, nas comédias do mesmo nome, de Rotrou (1636) e Regnard (1705); *Anfitrião*, em obras de Rotrou (*Les deux Sosies*, 1638), Molière e Dryden; *Aulularia*, em *The Case is Altered*, de Ben Jonson, e em *Warenar*, de Hooft; *Captivi*, nos *Captifs*, de Rotrou, e em *A New Way to Pay Old Debts*, de Massinger; *Mostellaria*, no *English Traveller*, de Thomas Heywood, e em *Retour imprévu*, de Regnard; *Bacchides*, em *L'étourdi*, de Molière. Mas tudo isso não passa de matéria-prima para farsas divertidas. A fina sociedade prefere o comediógrafo mais delicado, que só servia, antes, de leitura escolar: Terêncio. Os profissionais do teatro

23) M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. 2 vols. Madrid, 1885. G. Curcio: *Orazio Flaco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII*. Catania, 1913.

24) A. Sommariva: *La lirica pindareggiante in Italia da Orazio a Chiabrera*. Genova, 1904.

E. R. Keppeler: *Die pindarische Ode in der deutschen Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tübingen, 1911.

A. H. Nethercot: "The Relation of Cowley's Pindarics to Pindar's Odes". (In: *Modern Philology*, XIX, 1921/1922.)

gostam ainda das situações equívocas do *Eunuchus* e do *Phormio*, imitadas por Brederoo em *Moortje*, Wycherley em *The Country Wife*, e Molière nas *Fourberies de Scapin*. Mas a peça preferida de Terêncio é a mais finamente psicológica, *Adelphi*, modelo da *Scornful Lady*, de Beaumont e Fletcher, e da *École des pères*, de Baron, e sobretudo da *École des maris*, de Molière.

De Sófocles já não se fala fora dos círculos eruditos, a não ser com louvores insinceros. A tragédia é meio retórica, meio psicológica, e quase sempre política, como a de Sêneca. O malôgro de Trissino, na imitação de Sófocles, fôra decisivo. Giraldo Cinzio afirma francamente a superioridade de Sêneca sobre os gregos; na *Orbecche* aparecem, como em Sêneca, juramentos de vingança, fúrias, espectros, mortes em pleno palco. A tragédia senequiana fascinou toda a Europa, pela psicologia sutil e cruel, e pelos lugares-comuns da retórica retumbante. Senequianos encontram-se na Alemanha (Opitz, Gryphius, Lohenstein), na Holanda (Vondel, Samuel Coster), até na Suécia (Stjernhjelm). Muret e Jodelle precedem o maior senequiano francês: Robert Garnier. A influência de Garnier, na Inglaterra, é um dos fatos mais importantes da história literária comparada⁽²⁵⁾. Thomas Kyd traduziu a *Cornélie*, de Garnier, como *Pompey the Great, his Faire Corneliaes Tragedy* (1595); o mesmo Kyd aliou, na *Spanish Tragedy*, a "tragédia de vingança" senequiana aos elementos populares do teatro inglês. *The Spanish Tragedy* é a peça exemplar do teatro elisabetiano-jacobeu: dela descendem *Titus Andronicus*, *Richard III*, *Macbeth*, e a mais famosa das tragédias de vingança, *Hamlet*; depois, *Bussy d'Ambois*, de Chapman, *Antonio and Mellida*, de Marston, *The Revenger's Tragedy*, de Tourneur, as tragédias de Webster, e *The*

25) Sobre a influência de Sêneca no teatro renascentista, e particularmente na Inglaterra, v. L. E. Kastner and H. B. Charlton: *The Poetical Works of Sir William Alexander*. Vol. I, Introd. Manchester, 1921.

Triumph of Death, de Beaumont e Fletcher. Na França, Garnier não se tornou modelo, mas influenciou na *Medéia* de Corneille; e dela descende a tragédia de psicologia feminina, de Racine: *Andrômaca*, *Ifigênia*, *Fedra*. Nestas, Sêneca é superado pelo próprio modelo do romano: Eurípides. Pela primeira vez, o Ocidente moderno, tão profundamente latinizado, recebe um raio de beleza grega; no fundo, porém, é uma síntese francesa.

O Barroco deu Plauto por Sêneca. Preferiu a sátira horaciana e a epopéia herói-cômica a Virgílio. Platão e Plutarco são substituídos pelo estocismo sombrio de Sêneca e Lucano. Não consegue pôr a peruca a Píndaro, mas transforma o mundo em dicionário e edição crítica. É a Antiguidade da erudição, da malícia e da tragédia.

O século XVIII, que parece o primeiro dos modernos, é, em certo sentido, mais arcaizante do que todos os precedentes: parece que receia avançar um passo sem estar autorizado por um modelo antigo. Mas a Antiguidade permite-lhe tudo. Homero, ocupando enfim o lugar de Virgílio, aparece na tradução elegante de Pope (*Iliad*, 1715/1720; *Odyssey*, 1725/1726), na prosaica e vigorosa versão de Houdart La Motte (*Iliade*, 1714), através das vagas e poéticas nuvens nórdicas da tradução de Cowper (1791), através do pré-romanismo germânico da tradução de Voss (*Odyssee*, 1781; *Ilias*, 1793), da qual descende, por turno, a poesia madura de Goethe; e aparece o melódico classicismo italiano da *Iliade*, de Monti, e da *Odíssea*, de Ippolito Pindemonte⁽²⁶⁾.

A Antiguidade do Rococó é um céu côr-de-rosa, cheio de ninfas e *amoretis*, sobre um banheiro luxuoso ou um parque artificial; pelo menos, é esta a impressão sugerida pela poesia anacreôntica de um Bernis, Giovanni Meli, Meléndez Valdés, Hagedorn, Gleim, Uz, e ainda pelas pri-

meiras poesias de Goethe e Puchkin⁽²⁷⁾. Harmoniza-se com tudo isso a ternura ovidiana de Monti, o aspecto bucólico de Virgílio nas traduções de Delille e Cesare Arici, e na poesia pastoral de Pope, Thomson e William Collins, e a elegância de Pope ao transformar, no *Rape of the Lock*, a sátira herói-cômica em festa aristocrática. Tõda a poesia inglêsa do século XVIII, antes da irrupção do pré-romanismo, tem sabor virgiliano⁽²⁸⁾.

Terêncio continua a fornecer modelos de comédia aristocrática; *Eunuchus* reaparece na *Bellamira*, de Sedley, no *Eunuque*, de Brueys e Palaprat e no *Jacob de Tyboe*, de Holberg. Plauto continua a fornecer modelos à farsa, bastante atenuada, como revela a comparação da *Mostellaria* com o *Drummer*, de Addison, do *Miles gloriosus* com o *Diederich Menschenskraek*, de Holberg, do *Trinummus* com o *Trésor caché*, de Destouches, dos *Captivi* com o *Schatz*, de Lessing, dos *Menaechmi* com os *Due gemelli veneziani*, de Goldoni. O próprio Horácio é interpretado como poeta anacreôntico, menos satírico do que paisagista, em Pope (*Imitations of Horace*, 1733/1739), Cowper, William Collins (*To Evening* e Od. I, 5), em Chénier (*Élégies*), em Meléndez Valdés e Leandro Fernández de Moratin; no arcaísmo de Filinto Elisio e na tradução italiana de Francesco Cassoli. Veremos também aparecer um Horácio mais sério, mais pensativo, nas odes de Parini, e um Horácio ovidianamente exilado entre os "bárbaros" na poesia do húngaro Daniel Berzsenyi.

O Rococó tem um reverso curioso. O espírito virgiliano de Fénelon encontra-se na "oposição"; *Il Giorno*, o poema irônico de Parini contra as futilidades da vida aristocrática, é uma espécie de "Georgicas urbanas", e no *Peder Paars*, a epopéia herói-cômica de Holberg, aparece o pro-

27) F. Ausfeld: *Die deutsche anacreontische Dichtung des 18. Jahrhunderts*. Strasbourg, 1907.

28) E. Nitschke: *Virgil and the English Poets*. New York, 1919.

26) I. Schott: *Homer and His Influence*. London, 1926.

blema social do servo, com certa rusticidade. A brutalidade é também outra característica do século em que os "pastores" de Versalhes e o Marquês de Sade são contemporâneos. A par da suavidade do tibuliano Savioli e do realismo teocritiano de Chénier e Landor surge a sensualidade properciana das *Roemische Elegien* de Goethe e dos poemas do sueco Kellgrén; e o idílio de *Paulo e Virgínia* será substituído pela ingenuidade mais nua da tradução de *Daphnis et Chloé* feita por Courier. Sêneca volta da Inglaterra e enche o teatro francês com os horrores de Crébillon père e os efeitos melodramáticos de Voltaire. Aparecem, então, "Antiguidades" inesperadas: a incredulidade materialista de Lucrécio, na imitação de Chénier e na tradução alemã de Knebel; a sátira violenta de Juvenal, em Samuel Johnson (*London* corresponde à Sát. III, e *The Vanity of Human Wishes* à Sát. X) e no *Misogallo*, de Alfieri.

A contar de 1750, o pré-romantismo europeu criara uma imagem inteiramente nova da Antiguidade. Uma ternura de feição diferente da do Rococó — o sentimentalismo — tira efeitos inéditos daquele velho livro didático que é Terêncio: a *Andria*, pouco imitada até então, forneceu, depois dos *Conscious Lovers*, (1722) de Steele, um novo tipo de comédia sentimental; e os *Adelphi* transformaram-se, no *Père de famille*, de Diderot, em peça burguesa. Eurípides é ainda interpretado através de Racine, em Alfieri (*Alceste*, *Polinice*) e Goethe (*Iphigenie auf Tauris*); e, tanto num como noutro (e mais tarde em Oehlenschlaeger), percebe-se a influência de Sófocles; também, pela primeira vez na história moderna, Ésquilo se torna mais do que um nome: já em 1738, Thomson traduzira o *Agamêmnon*, e Alfieri em *Agamemnone* e *Oreste* revela-se um apaixonado esquiliano, embora não autêntico. Pela primeira vez, na história das literaturas modernas, Píndaro torna-se um pouco mais acessível: em Gray (*The Progress of Poesy*, *The Bard*), em Foscolo, nas odes religiosas de Klopstock,

em Hoelderlin, na poesia patriótica de Quintana, nas solenes odes russas de Derchavin. Um Plutarco diferente do da Renascença — um Plutarco de revoltas catilinárias, enche de entusiasmo os *Raeuber*, de Schiller, e as tiradas tiranizadas de Rousseau e Alfieri. A eloquência de Demóstenes, nobre e violenta, substitui a urbanidade de Cícero, e ressoa nos discursos dos dois Pitts, de Fox, Burke, Canning, Brougham, na Câmara dos Comuns (²⁹).

O fato mais importante dessa evolução é a substituição dos romanos pelos gregos; de Virgílio por Homero, de Horácio por Píndaro, de Sêneca por Sófocles, de Cícero por Demóstenes (³⁰). Essa substituição, já iniciada pelos pré-românticos ingleses do século XVIII, foi principalmente obra dos poetas e filólogos alemães de 1800; constitui o *pendant* da abolição de conceitos importantes do Direito romano pelo Código de Napoleão. O ensaio de Schiller *Sobre Poesia Ingênua e Sentimental* (1796) fornece um lema: a poesia latina era "sentimental", porque de segunda mão, epigônica e alexandrina; à índole de originalidade dos povos "novos", "modernos", corresponderá a poesia "ingênua", original, dos gregos. O pré-romantismo pré-revolucionário gostava de acentuar os elementos primitivos da civilização grega, o realismo ingênuo, o individualismo apaixonado. Com a revelação do caráter burguês da Revolução, desde o Diretório, e o advento do estilo "Empire", neoclassicista, a nova imagem da Antiguidade se tornou estática. Formou-se a Antiguidade "olímpica" de Weimar e de todos os classicistas europeus do século XIX, o Olimpo de uma civilização de beleza mediterrânea e equilíbrio feliz, superior a todas as civilizações posteriores: o ideal comum da elite dos homens cultos da Europa. Esta "An-

29) C. D. Adams: *Demosthenes and His Influence*. New York, 1927.

30) L. Dimier: *Histoire et causes de notre décadence*. Paris, 1934.
W. Rehm: *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*. 3.^a ed. Berlin, 1952.

tiguidade estática" — e estética — é a que aparece nos manuais históricos, até hoje. É a Antiguidade de Renan (*Prière sur l'Acropole*), de Burckhardt (antes de êle conceber a *História da Civilização Grega*) e dos *scholars* de Oxford e Cambridge.

Esta "Antiguidade estática e estética", defendida até hoje pelos humanistas da escola secundária, já não correspondia a necessidades vitais de uma civilização homogênea. Não se baseava no consenso da sociedade, e sim de uma casta de eruditos e semi-eruditos, que perdeu cada vez mais o aspecto de unanimidade internacional, à medida que a unidade européia se fragmentava, durante o século XIX, por influência dos nacionalismos. A democratização progressiva tornou insustentável um ideal de elite que tinha por premissa o conhecimento de línguas difíceis, sem aplicação na vida prática, e estudos de muitos anos, acessíveis só aos filhos de uma classe economicamente privilegiada. Já antes da fragmentação social da sociedade européia começara a fragmentação nacional. A língua de Cícero fôra, desde o século XV, a "língua comum" dos europeus cultos; a língua de Erasmo fôra desde o século XVI, a "língua comum", pelo menos, dos eruditos. Só do começo do século XVIII em diante o latim se torna realmente uma "língua morta", porque o século XVII terminara o processo de formação das nacionalidades européias. Ainda no século XVIII, a pálida "Antiguidade Rococó" deu à Europa um aspecto de civilização internacional: as alusões mitológicas foram compreendidas imediatamente e em toda a parte. O pré-romantismo acabou com a poesia mitológica, rompendo assim um dos últimos laços da unidade européia; o famoso *Sermone sulla mitologia* (1825), de Vincenzo Monti, última e já quase póstuma defesa da mitologia, marca o fim de uma era. Depois, já não se conseguiu unificar a Europa literária em torno da mitologia nórdica ou céltica dos pré-românticos, ou da "mitologia cristã" de Chateaubriand, ou ainda da "mitologia cientí-

fica" dos materialistas e evolucionistas. Do mesmo modo, a unidade latina não pôde ser substituída por uma unidade grega. A língua grega não encontrou o apoio que o latim sempre tivera nas línguas neolatinas; o classicismo grego revelou-se coisa artificial e dificilmente assimilável. Ao contrário, a distinção nítida entre a Antiguidade grega e a Antiguidade romana levou a dúvidas com respeito ao valor absoluto do ideal antigo em geral. O primeiro reflexo dessa dúvida foi a crítica filológica, que no começo do século XVIII, com Richard Bentley e Bayle, revelou as espessas camadas de lenda e falsificação eruditas em torno da Antiguidade, para, ao terminar o século, duvidar, com Friedrich August Wolf, da autenticidade de Homero. O segundo reflexo foi a atitude dos românticos de preferirem às literaturas antigas as literaturas medievais, por serem do nosso próprio sangue, e até as literaturas renascentistas, que, sob formas aparentemente antigas, também são literaturas "nossas", modernas. Friedrich Schlegel, homem do século XVIII e helenista erudito, e ao mesmo tempo o maior pensador do primeiro romantismo, tirou a conclusão penetrante: "Todos encontraram sempre nos antigos o que desejavam e aquilo de que precisavam, quer dizer, encontraram a si mesmos." Mas, quando a sociedade democrática e nacionalista do século XIX já não precisar de nada da Antiguidade, então não se poderá fugir à pergunta: "What's Hecuba to him, or he to Hecuba?"

"Todos encontraram sempre nos antigos... a si mesmos." As experiências do caminho percorrido confirmam essa tese. O Homero de Chapman, o Homero de Pope e o Homero de Voss são poetas de 1600, de 1700 e de 1800; o "verdadeiro" Homero, propriedade exclusiva dos filólogos, existe em nossa ciência, mas não em nossa literatura. Nunca uma literatura moderna se aproximou tanto do ideal clássico quanto a literatura francesa da segunda

metade do século XVII; e é, no entanto, uma criação genuinamente francesa⁽³¹⁾.

Durante os onze séculos anteriores a Antiguidade foi sempre variável como critério e como medida: é este o sentido da frase de Friedrich Schlegel. Para os românticos, a Antiguidade já não significava um ideal absoluto, e sim uma experiência histórica entre outras, uma das mais remotas, e a mais alheia de todas; para interpretá-la, o século XIX confiava-se à crítica histórica.

A filologia clássica do século XIX não pertence à literatura: é lingüística, arqueologia, epigrafia, numismática, historiografia exata. Wolf, o *dénicheur* de Homero, Niebuhr, o *dénicheur* dos heróis romanos, Mahaffy, o *dénicheur* dos exércitos gregos, marcam fases de um caminho de destruição. Tampouco faltam os reabilitadores: os Boeckhs, os Wilamowitzs, os Lowes Dickinson. Mas o resultado é sempre o mesmo: quanto mais sabemos da Antiguidade — e sabemos hoje infinitamente mais do que os polígrafos barrocos sonharam — tanto mais estranha nos aparece. As traduções modernas, feitas não por poetas, mas por especialistas, transmitem-nos textos seguros e incompreensíveis, e, muitas vezes, o que antigamente parecia cume da poesia, parece-nos hoje lugar-comum penosamente estilizado. Não conseguimos alcançar a “verdadeira” Antiguidade; com os progressos da “verdade histórica”, a Antiguidade perdeu o papel de critério e ideal. Hoje, o humanismo já não é uma força viva: seria possível escrever uma história da literatura dos séculos XIX e XX sem mencionar a influência das letras gregas e romanas. A Antiguidade está reduzida a disciplina escolar: recomenda-se o estudo do grego para fins de educação filosófica e estética, e o estudo da língua latina para fins de educação lógica e para compreender melhor a sintaxe das línguas neolatinas. Enquanto a literatura moderna sofreu a in-

fluência das letras clássicas — no parnasianismo pós-romântico, no neoclassicismo de certos grupos simbolistas, no estoicismo de certos diletantes e pessimistas modernos — foi literatura de evasão.

Um primeiro movimento neoclassicista surgiu por volta de 1850, preparado por certas tendências do último romantismo, tais como o entusiasmo de Shelley por Êsquilo, o “paganismo” de Maurice de Guérin, a tentativa de Keats de superar o romantismo pelo grecismo, a imitação dos metros gregos na poesia alemã de Platen, o bucolismo teocritiano de Moerike e as inclinações virgilianas em Victor Hugo. Na segunda metade do século, essas tendências se generalizaram. De Platen provêm, por influência direta, as *Odi barbare*, de Carducci, que são uma renovação do classicismo italiano. Em Shelley se origina o entusiasmo de Swinburne, meio escolar, meio dionisiaco. De Keats herdou Tennyson as tendências arcaizantes (*To Virgil*); influências virgilianas encontram-se em poetas tão diferentes como Matthew Arnold e Pascoli. Todos eles participam da reação contra a civilização materialista da época; são inimigos da democracia ou do cristianismo, ou mesmo de ambos, e são todos pessimistas, ou seja, contra a corrente, sem esperança de vencer, fechando-se em ideais artísticos. Na França, esse sonho parnasiano torna-se sistema⁽³²⁾, representado por Leconte de Lisle, o poeta dos *Poèmes antiques*; as suas traduções de Homero (1866/1867), Hesíodo (1869), Teócrito (1861), Êsquilo (1872), Sófocles (1877), Horácio (1873) e Eurípides (1885) constituem o último corpo compacto de poesia antiga numa literatura moderna.

O classicismo de Leconte de Lisle revela certas qualidades que nenhum classicismo anterior conheceu: a preferência pelos mitos bárbaros da Grécia primitiva e pelo

31) H. Peyre: *Le classicisme français*. New York, 1942.

32) F. Desoney: *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*. Paris, 1929.

pessimismo desesperado dos últimos pagãos. Nisso, Leconte de Lisle é bem o contemporâneo de Bachofen e Rohde, que descobriram os primitivos cultos fúnebres dos gregos; de Burckhardt, que destruiu a imagem da Grécia olímpica e harmônica, descobrindo o pessimismo feroz dos habitantes da *polis* totalitária; de Nietzsche, que inventou a Antiguidade dionisiaca, escondendo atrás de gritos de alegria histórica a angústia apocalíptica. Traços dessa histeria erudita encontram-se na dramaturgia euripídiana de Hofmannsthal (*Oedipus und die Sphinx, Electra*), em D'Annunzio (*Fedra*) e em Wyspianski. Mas o "fin du siècle" passou sem que se realizasse o "grand soir"; e o simbolismo burguês acalmou-se na frieza de um neoclassicismo de difusão internacional, representado por Henri de Régnier, Moréas, Stephan George, Bridges, Viatcheslav Ivanov, Staff, Ekelund.

Essas tendências arcaizantes ainda não acabaram inteiramente; apenas perderam o caráter de movimentos organizados, transformando-se em atitudes solitárias. Assim podemos considerar o parnasianismo do poeta americano William Leonard, traduzindo Lucrécio (1916); o bucolismo virgiliano de Jammes (*Géorgiques chrétiennes*, 1911/1912); o evasionismo erudito e emotivo de Thornton Wilder (*The Woman of Andros*). Em outros casos, os nomes antigos, modernizados, servem apenas de símbolos de validade geral. Assim o pacifismo histórico de Werfel (*Die Troerinnen*, 1915), a angústia religiosa de Unamuno (tradução da *Medéia*, de Sêneca), a Antiguidade psicanalítica de O'Neill (*Mourning Becomes Electra*, 1931) e a existencialista de Sartre (*Les mouches*). Mas há outros casos, diferentes, de poetas modernos, "radicais", se lembrarem da Antiguidade: Horace Gregory, por exemplo, traduziu Catulo (1931); Maxwell Anderson renovou, em *The Wingless Victory* (1936), aquela mesma *Medéia*, de Sêneca, que também foi modernizada por Robinson Jeffers; Louis Mac Neice traduziu o *Agamêmnon*, de Ésquilo; e Day Lewis, as

Geórgicas. Nos últimos anos, as traduções de poetas antigos para o inglês constituem verdadeira onda. O que num Ésquilo ou num Sêneca atrai os poetas modernos é a atitude pessimista e, no entanto, viril, em face de terríveis transições sociais. Um sentimento parecido chama a atenção para a atitude de Ulisses. Já em 1918, o escritor norueguês Arne Garborg, espírito angustiado e bárbaramente nórdico, refugiado na solidão das montanhas mais setentrionais do continente, surpreendeu o mundo com uma tradução da *Odisséia*. E Thomas Edward Lawrence, o famoso e fantástico "Lawrence da Arábia", quando desesperou da política inglesa e do mundo moderno, publicou, em 1932, a sua tradução em prosa da *Odisséia*. Poderíamos considerá-las despedidas resignadas: o sol de Homero, que iluminou durante milênios a paisagem européia em torno do mar de Ulisses e São Paulo, parece enviar-nos da última Tule, antes de seu ocaso para sempre, os derradeiros raios.

Essa visão antipassadista da Antiguidade não corresponde, porém, aos fatos históricos e à sua justa interpretação. No estudo *Três Fontes e Três Elementos do Marxismo* (33), Lenin caracteriza o marxismo como herdeiro legítimo da filosofia alemã, da economia política inglesa e do socialismo francês. Nas origens desses três elementos encontram-se pensamentos antigos: o idealismo acadêmico, o materialismo epicureu e a utopia platônica. Não será difícil demonstrar, da mesma maneira, a presença invisível da Antiguidade em todos os setores do pensamento moderno; e do pensamento antigo, a literatura antiga é a mais completa expressão emotiva. Daí se origina o fato de todos os gêneros literários ainda hoje existentes haverem sido criados pelos gregos, tendo-nos sido transmitidos pelos romanos. A negação futurista do humanismo, embora

33) Publicado primeiro na revista "Prosveschchnije", n.º 3, março de 1913.

Agora em V. J. Lenin: *Obras Completas*. Vol. XVI.

admitindo essas origens, considera-as como superadas, já sem valor atual. A interpretação dialética dos fatos históricos chega a outro resultado: a contradição dialética entre o presente e o passado pode ser removida pela ação, mas nunca pelo pensamento; o pensamento não pode abolir o que nos foi dado pela história; o pensamento pode conservar, mas não abolir o fato histórico; na dialética hegeliana, a abolição (*Aufhebung*) do passado significa a sua conservação (*Aufbewahrung*)⁽³⁴⁾.

Existem, pois, fatos históricos que não passam, mas que, pelo contrário, permanecem, e entre estes encontram-se os fatos da história espiritual em geral, e da história literária em particular. A história literária não pode ser escrita como a história política, revelando a relação pragmática entre os fatos; neste caso, a história literária seria a narração dos chamados "movimentos", dos grupos e escolas, e das suas polêmicas, das tentativas de sistematização filosófica dos programas e manifestos, e, na melhor das hipóteses, das chamadas "influências" e da migração dos enredos pelas épocas e pelas literaturas: quer dizer, a história literária seria a relação dos fatos exteriores e de importância menor. Fatos desta natureza constituem parte integrante da historiografia política, ocupada com os acontecimentos que se passaram. Existe, porém, entre a historiografia política e a historiografia literária, uma diferença essencial: aquela vê os acontecimentos do ponto de vista do "era"; esta, do ponto de vista do "é". O objeto principal da historiografia literária é constituído pelas "obras", não "abolidas", mas "conservadas"; as obras que não passaram, mas que permanecem e continuam. A bem dizer, essas obras não têm história⁽³⁵⁾, senão a das suas

34) S. Marek: *Die Dialektik in der Philosophie der Gegenwart*. Vol. II. Tuebingen, 1931.

35) H. Cysarz: *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*. Halle, 1926.

interpretações, cuja multiplicidade através dos tempos lhes confirma a permanência.

Nessa circunstância se baseia a parte crítica da historiografia literária: a verificação das obras que restam. E que é que resta da Antiguidade? Do ponto de vista material, muito pouco. A literatura grega era, sem dúvida, uma das maiores, em sentido quantitativo, e a romana, pelo menos, muito considerável. A poesia lírica grega, com exceção da de Píndaro, perdeu-se quase completamente; só possuímos, hoje, fragmentos dela. Sabemos da existência de 90 peças de Ésquilo, e só temos 7; das 120 peças de Sófocles, restam-nos 7; das 80 ou 90 peças de Eurípides, possuímos apenas 19. Dos outros poetas trágicos, nada nos resta; da comédia, além de Aristófanes chegaram até nós alguns fragmentos de Menandro. Os florilégios e enciclopédias bizantinos, fornecendo-nos inúmeras citações e muitos resumos de obras perdidas, fazem-nos sentir essa perda. Da literatura romana não conhecemos bem as origens nem a evolução, e sim apenas a renascença e a decadência.

Esse estado de coisas apresenta certas vantagens: o tempo tem feito a escolha, e a atenção fica concentrada nas obras. Por outro lado, é impossível escrever uma verdadeira história das literaturas antigas. Seria, porventura, possível escrever a história da literatura inglesa sem conhecer a poesia lírica inglesa, ou escrever a história da literatura espanhola conhecendo só a décima parte das suas obras dramáticas? A arqueologia e a historiografia dos últimos cem anos forneceram uma quantidade imensa de novas datas sobre a história política, econômica e social da Antiguidade; o *background* já está bastante iluminado. Mas o nosso conhecimento das obras literárias, apesar dos muitos fragmentos encontrados nos papiros egípcios, não aumentou do mesmo modo. Não é possível — e nunca o será, talvez — conhecer a evolução das letras antigas; o que possuímos, são últimos resultados e fragmentos de resultados.

Enquanto a "Antiguidade" foi considerada de maneira estática, como produto da época mais esplêndida da civilização humana, aquelas obras foram consideradas como modelos. Hoje, a "Antiguidade" é interpretada de maneira dinâmica, como série de reflexos variáveis que uma civilização alheia deixou nas diferentes épocas da nossa própria história. A verdadeira significação da Antiguidade — o motivo da sobrevivência das suas obras — deve encontrar-se na própria tradição milenar que ela deixou. Esta tradição existe em nossos dias apenas como rotina escolar, apontando os gregos como donos de beleza olímpica e profundidade filosófica, e os romanos como exemplo de heroísmo viril e razão lógico-jurídica. Contudo, não é uma tradição inventada pelos humanistas da Renascença e mantida pelos humanistas da escola secundária moderna. Aquela tradição é tão velha como a própria civilização da Antiguidade.

A *Iliada* não é um documento contemporâneo das guerras heróicas da Grécia primitiva; é documento de uma época posterior, e, apesar disso, muito remota — as opiniões diferem entre o século IX e o século VII. Já então existia a tradição de uma estética requintada, de uma aristocracia meio divina, meio humana, imagem reprojeta sobre os rudes guerreiros de um passado já quase esquecido. O ideal de beleza harmônica, nutrido pelo sol sobre o mar jônico, não é um sonho moderno; encontra-se já na *Iliada*, e já como tradição secular⁽³⁶⁾. Para completar o quadro dos ideais e tradições homéricas, é preciso esquecer o conceito moderno de "filósofo", como sonhador metafísico ou como investigador intrépido de verdades novas e cada vez mais profundas. O filósofo grego é, em primeira linha, um retor, um "sofista", um homem habilíssimo, que ensina mil recursos para vencer na vida política e judiciária; um descendente espiritual de Ulisses⁽³⁷⁾.

A "tradição romana" é igualmente tão antiga como a própria civilização romana. Já num verso do poeta épico Quintus Ennius, do século III antes da nossa era, se encontra o dogma tradicional: "Moribus antiquis stat res Romana virisque"; e pouco depois, no século II, Marcus Porcius Cato exprime a doutrina da resistência viril deste modo: "Quis hanc contumeliam, quis hoc imperium, quis hanc servitutem ferre potest?"

Trata-se, pois, de tradições que não são o resultado das civilizações antigas, e sim o seu substrato. Apenas, "tradição" tem, para os antigos, um sentido diferente da acepção em que hoje tomamos a palavra. "Tradição", para a Antiguidade, não é um corpo de doutrinas e atitudes, que se faz mister aceitar e imitar, assim como acontece entre nós, com as nossas tradições. O conceito hodierno de "tradição" é inseparável dos conceitos "fé" e "imitação", ou "dogma". No mesmo sentido, tomou-se sempre, entre nós, o humanismo, isto é, como "dogma" do valor superior dos modelos antigos, e como imitação desses modelos; assim se interpretou a *mimesis*, conceito principal da estética aristotélica. Se fôsse este o sentido de "tradição" na Antiguidade, qualquer defesa do humanismo e ocupação com a literatura greco-romana seria inútil. O sentido de "tradição" entre os antigos era, porém, diferente. As religiões da Antiguidade não conhecem "dogmas"; consistem essencialmente num corpo de ritos sagrados que é preciso repetir sempre, "imitar", de modo que o problema se reduz à acepção da palavra *mimesis*, imitação.

Toda a literatura greco-romana repete invariavelmente os mesmos assuntos, transmitidos pela tradição. Mas, quanto a essa tradição, os antigos permitem-se as maiores liberdades; chegam a modificar livremente até os mitos sagrados, e fizeram isso desde o começo. Já no hino homeérico a Apolo, atribuído, segundo um escoliasta de Píndaro, a Kynaithios de Quios (c. 580 antes da nossa era), encontram-se trechos considerados outrora como acréscimos

36) C. M. Bowra: *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford, 1930.

37) E. Schwartz: *Die Odyssee*. Muenchen, 1924.

incoerentes, e reconhecidos hoje como modificações do mito tradicional para fins de técnica literária⁽³⁸⁾. Mais tarde, a literatura greco-romana irá fornecer inúmeros exemplos dessas modificações livres da tradição aceita. Quer dizer que, desde os começos da civilização grega, os antigos consideraram a *mimesis* não como imitação servil, e sim como processo criador. A definição relativamente moderna da arte como "imitação da natureza" pode-se apoiar num testemunho antigo: em Platão. Mas na *República* a arte só é definida como "imitação da natureza", duplicação supérflua de objetos existentes, para justificar a expulsão dos poetas; conclusão que não se tirou ainda a respeito dos modernos propagandistas da arte como mera "imitação da natureza". A refutação dêsse conceito platônico encontra-se em Aristóteles. Mantendo o conceito *mimesis*, Aristóteles demonstra que a obra de arte não é uma simples repetição do objeto natural em outra matéria. A *mimesis* acrescenta qualquer coisa ao objeto, e também ao assunto transmitido pela tradição. A *mimesis*, segundo Aristóteles, não é mera imitação; é a técnica literária da transformação de impulsos psicológicos do poeta em estruturas lingüísticas, sem preocupação da conformidade com a natureza ou com a forma tradicional do assunto⁽³⁹⁾. As modificações poéticas, introduzidas dêste modo, incorporaram-se imediatamente à "natureza" e à "tradição", e nisso reside a diferença entre a maneira antiga e a maneira moderna de considerar a literatura e o mundo⁽⁴⁰⁾. O homem antigo era incapaz de distinguir bem, na obra de arte, entre a Natureza e a representação da Natureza; viu a Natureza sempre através da arte. Do mesmo modo, o homem antigo não era capaz

38) F. Dornseiff: *Archaische Mythenerzaehlung*. Berlin, 1933.

39) L. Abercrombie: "Principles of Literary Criticism". (In: *An Outline of Modern Knowledge*. Ed. by W. Rose. New York, 1931.)

40) G. Lowes Dickinson: *The Greek View of Life*. 18.^a ed. London, 1938.

de distinguir bem entre a tradição e a poesia; até a mitologia, a tradição religiosa, estava largamente composta de invenções dos poetas. O homem antigo era, até certo ponto, incapaz de distinguir exatamente entre a realidade e a idealidade. A consequência disto é a falta de realismo e de idealização na arte antiga: o plano real e o plano ideal coincidem perfeitamente, de modo que o que nos parece idealizado, ao grego parecia realista e real. Dai a enorme capacidade de imaginação especulativa dos gregos, na arte, na literatura, na filosofia. Criaram, mentalmente, mundos, sem cair em romantismo ou evasionismo, porque êsses mundos espirituais, logo depois de criados, se incorporaram à realidade, para fazer parte dela. Dêste modo, os gregos criaram não só uma arte, uma literatura, uma filosofia, uma ciência, mas também, e em primeira linha, os conceitos dêsses reinos do espírito como realidades, ou, como nós outros diríamos, como realidades superiores — distinção que o grego ignorava. O nosso "mundo ideal" — arte, literatura, filosofia, ciência pura — é uma criação do espírito grego. Apenas com uma diferença: para nós, é um "mundo ideal", sempre diferente da realidade das coisas; para os gregos, a idealidade do pensamento filosófico e das obras de arte coincidia com a realidade das coisas. Neste sentido, o mundo grego continua como ideal eterno.

Os romanos não possuíam a força de abstração dos gregos. Assim como o "idealismo" dos gregos é para nós inconcebível e portanto inimitável — vivemos apenas consumindo-lhes a herança — assim o realismo dos romanos. O caráter materialista da religião romana é exemplo disso. O realismo romano chegou ao extremo de excluir toda a possibilidade de criação ideal: não existe propriamente literatura romana que não seja imitação dos gregos pelos romanos cultos, educados à maneira grega, e numa época relativamente tardia. Explica-se assim o fato de não existir evolução da literatura romana, que principia logo com

uma "renascença" meio romântica da literatura grega⁽⁴¹⁾. O material desta literatura de segunda mão já não era a imaginação grega; era a própria realidade romana, literariamente idealizada. A literatura romana fornece os primeiros exemplos de idealização, romantismo e evasão; talvez por isso os modelos romanos tenham exercido nas literaturas modernas influência muito maior do que os modelos gregos.

A literatura romana não criou um mundo espiritual independente, como a literatura grega; foi, antes, ocupação de uma elite culta, ou até de indivíduos isolados, mais ou menos separados da realidade. A evolução posterior da literatura romana é a história da luta contínua do homem para defender-se dessa realidade bruta, para manter a sua independência espiritual. As suas vitórias e derrotas neste caminho ficaram cristalizadas nas obras da literatura romana.

Já se disse que as obras das literaturas antigas são dificilmente traduzíveis: quando traduzidas literalmente, parecem estranhas, inteiramente alheias ao nosso modo de pensar e sentir, e quando traduzidas livremente, acomodadas a êsse nosso modo — muito do que os séculos elogiaram parece então lugar-comum gasto. Agora, essa dificuldade é explicável. Quando as obras da Antiguidade são traduzidas literalmente, reparamos que pertencem a um mundo alheio, com o qual a nossa realidade não tem nada em comum. Mas quando traduzidas livremente, isto é, realmente para a nossa língua, então reconhecemos nelas os nossos próprios ideais básicos, herdados da Antiguidade e propriedade comum dela e nossa; por isso nos parecem lugares-comuns. Combinando êsses dois fatos, chega-se a reconhecer a significação histórica da Antiguidade: uma civilização alheia forneceu durante quase dois milênios os critérios da nossa própria civilização. É um

caso único na história universal; um caso de que não há exemplos em outras civilizações. Daí as conseqüências do humanismo bimilenar da humanidade ocidental, as boas e as menos boas. Sem aquêlo ideal transcendente, sem aquê-lo critério alheio, a civilização moderna teria sido incapaz de renovações periódicas, ter-se-ia petrificado como as grandes civilizações do Oriente; e que significam, em comparação com isso, as épocas passageiras de imitação estéril? A criação de um mundo ideal pelos gregos e a luta dos melhores entre os romanos contra a realidade material foram e continuam a ser os primeiros exemplos de "humanidade pela humanidade", de "humanismo". Neste sentido, as obras da Antiguidade são soluções literárias de problemas geralmente humanos; as vitórias dos antigos são virtualmente vitórias nossas, as derrotas dos antigos são virtualmente derrotas nossas. Para nós, em quase dois mil anos de tentação permanente de sair da qualidade humana, a mera sobrevivência daquelas obras constitui um sinal, lembrando-nos que somos homens. Mas se esta consciência se perdesse, um dia, então teria chegado o tempo de deixar de "chorar por Hécuba", e de chorar por nós mesmos.

41) Ed. Hamilton: *The Roman Way*. New York, 1932.

CAPÍTULO IV

O CRISTIANISMO E O MUNDO

AS obras dos escritores cristãos do século V, que foi o século da grande catástrofe, estão cheias de lamentações sobre a situação do mundo mediterrâneo. As cidades estão destruídas, desertos os campos, foram depositas as autoridades, vazias estão as escolas. "A cultura das letras", dirá o bispo e historiógrafo Gregório de Tours, "agoniza, ou antes, desaparece nas cidades da Gália. No meio de atos bons ou ruins, quando a ferocidade das nações e o furor dos reis estão desencadeados, quando a Igreja é atacada pelos heréticos, defendida pelos fíeis, e quando a fé cristã, ardente em muitos corações, enfraquece em outros, quando as instituições religiosas são saqueadas pelos perversos, então não se encontrou nenhum homem de letras para descrever êsses acontecimentos, nem em prosa, nem em verso. E muitos dizem, gemendo: Ai do nosso tempo, porque o estudo das letras desaparece entre nós, e ninguém é capaz de descrever as coisas desta época."

Santo Agostinho construirá uma filosofia da história para provar que a catástrofe do mundo não é um ato de injustiça divina e, pelo contrário, obedece aos planos superiores da Providência; o seu discípulo Orósio pretenderá demonstrar que toda a história humana, já antes do advento do cristianismo, é um campo de batalha, destruição, crimes e horrores de toda a espécie; Salviano já admitirá que o cristianismo não conseguiu muita coisa para melhorar o mundo e que a decadência é irremediável, a catástrofe completa e merecida.

Os escritores cristãos que se exprimiram assim, fizeram o papel do *advocatus diaboli*. Revelaram a decadência dos últimos pagãos, o artifício de um Claudiano, o vazio espiritual de um Sínaco. Tudo o que êstes tinham a perder era uma linguagem literária sem conteúdo. Mas havia outros espíritos, capazes de “descrever as coisas desta época”, porque nêles um novo conteúdo enchera as formas gramaticais da velha língua; eram êles mesmos, aquêles escritores cristãos. É verdade que o Ocidente teve de experimentar uma catástrofe, uma interrupção quase total de tôdas as atividades espirituais; mas essa catástrofe veio alguns séculos depois. Um observador imparcial, não perturbado pela nostalgia convencional do “paganismo alegre” nem pela mentalidade apocalíptica dos escritores eclesiásticos, admitirá a existência de uma notável atividade literária nos séculos do cristianismo vitorioso e da invasão dos bárbaros; de uma literatura rica, embora não grande, que contou com personalidades tão extraordinárias como Jerônimo e Agostinho, que criou formas inteiramente novas de expressão literária, nos hinos da Igreja, e que criou, enfim, uma das maiores obras, das mais permanentes da literatura universal de todos os tempos: a liturgia romana. Apenas, não é por um acaso histórico que esta literatura está escrita nas línguas antigas. É mesmo literatura antiga, a do cristianismo primitivo, e neste sentido é tão “exótica” como a pagã.

A mentalidade cristã dos primeiros séculos percorreu três fases distintas, coordenadas como uma evolução dialética. No período das catacumbas, o espírito cristão é de uma introversão tão completa que a expressão se inverte em silêncio; adivinhamos êsse estado de almas nas inscrições lacônicas e, contudo, tão eloqüentes, dos túmulos nas catacumbas; e, com eloqüência maior, no silêncio das grandes basílicas romanas, como San Paolo fuori le mura. A segunda fase é a do encontro do cristianismo com o mundo: a literatura patrística. A terceira fase, após a queda defi-

nitiva do Império, é o novo *ensimismamiento*: o cristianismo se retira para dentro dos muros das igrejas, para encontrar aí a sua expressão genuína: os hinos e a liturgia.

O encontro com o mundo pagão estava preparado pelos Padres da Igreja oriental. Lá, no Oriente, o compromisso deu origem a uma nova literatura, independente, que não pertence ao mundo ocidental: a literatura bizantina. No Ocidente, criou-se uma literatura de transição, com determinados objetivos de apologia dogmática e historiografia eclesiástica: a literatura patrística ⁽¹⁾.

O S. João Batista dessa literatura era o grande herético africano Tertuliano ⁽²⁾. O seu *Apologeticum*, que pretende ser a defesa da religião cristã contra os pagãos, é mais ataque do que defesa. Êsse polemista terrivelmente agressivo irrita-se contra todos: contra as autoridades romanas que fazem mártires, contra os perseguidos que fogem ao martírio, contra os mártires que morrem sem a fé ortodoxa, contra a ortodoxia que violenta as consciências; o próprio Tertuliano acabou como herético. Mas a sua heresia não é de origem doutrinária, é antes de ordem moral. Revolta-se contra a indulgência com a qual bispos e sacerdotes tratam os cristãos que participaram das festas romanas, que não mandam velar o rosto às suas filhas, que toleram em casa qualquer vestígio do naturalismo sexual dos greco-romanos, e que chegam ao cúmulo de freqüentar os teatros, êsses “consistoria impudicitiae”. Neste mo-

1) O. Bardenhewer: *Geschichte der altkirchlichen Literatur*. 2.^a ed. 3 vols. Freiburg, 1912/1914.

P. de Labriolle: *Histoire de la littérature latine chrétienne*. Paris, 1920.

2) Quintus Septimius Florentius Tertullianus, c. 150 - c. 230. *De idolatria; Apologeticum; Ad martyres; De fuga in persequutione; De spectaculis; De cultu feminarum; De virginibus velandis*, etc.

Edição: Migne, *Patrologia latina*, vols. I-II.

P. Monceaux: *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*. Vol. I. Paris, 1901.

F. Ramorino: *Tertulliano*. Milano, 1923.

mento, o moralista revela-se como da família dos puritanos ingleses que mandaram fechar os teatros. Tertuliano lembra os predicadores calvinistas que ameaçam os "servos de Baal" com citações terrificantes do Velho Testamento, ou lembra, então, os próprios profetas do Velho Testamento. O seu estilo violento, artificial, obscuro, revela-lhe as origens africanas. Tertuliano é um Apuleio às avessas, um individualista furioso, um dos maiores escritores de língua latina e um romano autêntico.

A quase todos os grandes Padres da Igreja ocidental se pode conferir o mesmo título de "romano autêntico", que já se deu a Ambrósio⁽³⁾, o poderoso bispo de Milão, ao qual a tradição atribui a criação do hino litúrgico. Ambrósio era natural da Gália, da mais romana das províncias romanas. Em *De officiis ministrorum* apresenta um sistema bem organizado, quase em parágrafos, da conduta moral do clero; aplicação razoável da moral estoica do *De officiis*, de Cícero. Ambrósio era o primeiro a obedecer aos seus próprios conselhos. Sabia reunir imperialismo eclesiástico e dignidade sacerdotal tão bem como um senador romano sabia reunir política de anexação e dignidade humana. Grandes quadros, nas igrejas do catolicismo pós-tridentino, representam a cena em que Ambrósio, recebendo em Milão o imperador Teodósio, culpado de assassinio, lhe nega a entrada na basílica. Ambrósio era mais homem de ação do que escritor; nisso também, é romano.

3) Aurelius Ambrosius, 340-397.

De officiis ministrorum, e muitos outros tratados, 91 cartas, sermões, etc.

Edição: Migne, Patrologia latina, vols. XIV-XVII.

Th. Foerster: *Ambrosius, Bischof von Mailand*. Halle, 1884.

P. Vacani: *La politica di S. Ambrogio*. Milano, 1888.

E. Buonaiuti: *S. Ambrogio*. Roma, 1923.

Escritor, literato até, é Jerônimo⁽⁴⁾. Homem de vastas atividades, quase febris, fazendo inúmeras viagens, escrevendo, traduzindo, comentando, trocando cartas com papas e religiosos, dando conselhos a toda a gente, grande trabalhador, que acabou seus dias num convento, no deserto da Judéia. Odiava a literatura pagã, na qual fôra educado, e é o literato mais típico entre os Padres da Igreja. A sua maior obra é um trabalho de estilística, a tradução latina da Bíblia, a Vulgata, que alcançou autoridade canônica na Igreja Romana. Com essa obra, Jerônimo criou uma língua nova e uma nova literatura. Prestou ao latim medieval o serviço que os poetas da idade augustana tinham prestado à literatura imperial, naturalizando em Roma as letras gregas. Durante mais de um milênio, a Europa inteira rezou na língua de Jerônimo, que é, contra a sua vontade, a língua de Virgílio, e não inteiramente indigna dêle. A Vulgata é a *Eneida* do cristianismo. Jerônimo, anti-humanista furioso, é o primeiro grande humanista europeu. Valéry Larbaud exalta o autor da Vulgata como o rei ou padroeiro de todos os tradutores.

Chegou, enfim, o momento em que a aliança entre a Igreja e as letras pagãs se rompeu: na realidade, porque o Império caiu; na literatura, porque um espírito poderosíssimo destruiu o equilíbrio. Agostinho⁽⁵⁾ é uma das maio-

4) Hieronymus, 331-420.

De viris illustribus: tradução da história eclesiástica de Eusébio, cartas, comentários bíblicos, etc., etc.; a Bíblia latina (*Vulgata*).

Edição: Migne, Patrologia latina, vols. XXI-XXX.

F. Cavallera: *Hieronymus*. 2 vols. Louvain, 1922.

U. Moricca: *Hieronymus*. 2 vols. Milano, 1923.

5) Aurelius Augustinus, 354-430.

Entre os inúmeros escritos destacam-se: *Contra academicos*; *Soliloquia*; *De immortalitate animi*; *De musica*; *De libero arbitrio*; *De Genesi*; *Confessiones*; *De civitate Dei*; *De gratia et libero arbitrio*; *De corruptione et gratia*; *Retractationes*, etc., etc.

Edição: Migne, Patrologia latina, vols. XXXII-XLVII.

res personalidades da literatura universal; muitos, porém, não o considerarão "simpático", e a culpa é dele mesmo. É o destino de todos os que, como ele nas *Confissões* e mais tarde Rousseau e Strindberg, contaram com sinceridade irreverente a própria vida: a mocidade devassa, o estágio entre os adeptos da estranha seita dos maniqueus, os estudos de retórica e a vida literária, os remorsos e angústias que duraram anos terríveis, enfim a conversão, a vocação sacerdotal, o bispado, as lutas contra heréticos de toda a espécie, as vitórias políticas; no fim da vida, Agostinho é "magnus sacerdos", o rei episcopal da África cristã, morrendo no momento em que a sua província e a sua Igreja se desmoronavam sob os golpes dos bárbaros. Este homem de atividades extraordinárias é um introspectivo. "Surgunt indocti et rapiunt regnum coelorum, nos autem, cum nostris litteris, mergimur in profundum?" Eis o lema da sua vida ativa. E o lema da sua vida contemplativa foi a advertência de procurar a Verdade dentro da própria alma: "Noli foras ire; in interiore hominis habitat veritas." Os efeitos dessa atitude ambígua são fatalmente contraditórios. No mundo exterior, em que a anarquia destrói uma civilização inteira, Agostinho sabe impor a sua autoridade espiritual de bispo, sabe restabelecer a ordem. No mundo interior, sacodem-no "tormenta parturientis cordis mei", reina a noite da anarquia espiritual, iluminada pelos raios dolorosos da graça que se impõe. Agostinho

E. Troeltsch: *Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter*. Tuebingen, 1915.

E. Buonaiuti: *S. Agostino*. Roma, 1917.

P. Alfarié: *L'évolution intellectuelle de Saint Augustin*. Paris, 1918.

I. N. Figgis: *The Political Aspects of Augustine's City of God*. London, 1921.

E. Gilson: *Introduction à l'étude de Saint Augustin*. Paris, 1929.

H. J. Marrou: *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris, 1938.

V. I. Bourke: *Augustine's Quest of Wisdom*. Milwaukee, 1945.

é um anarquista, procurando a ordem, sabendo que precisa nascer outra vez, como homem diferente. É da raça dos "twice born", à qual pertencem os maiores gênios religiosos da Humanidade, um Paulo, um Lutero, um Pascal, um Kierkegaard. Para justificar perante Deus e os homens a sua natureza ambígua, o teólogo Agostinho tem de responsabilizar uma força exterior e mais forte que as suas próprias forças: a Graça, esse seu conceito teológico que será, depois, suscetível de tantas interpretações ambíguas. Esse homem fortíssimo precisa sempre de um apoio de fora: daí provém a sua confiança ilimitada na autoridade da Igreja Romana; daí o seu susto em face da catástrofe do Império; daí a necessidade imperiosa de substituir a derrotada "civitas terrena" pela "civitas Dei", objeto do seu grande mito filosófico-histórico. Agostinho está contra o Império e não pode viver fora do Império: é um romano.

O que o distinguiu, porém, dos outros romanos foi ser um santo, e a demonstração disso está no "humano, humano demais" das *Confissões*. Um santo não é um anjo, e sim um homem. Agostinho foi o primeiro, em todos os tempos, a expor a sua humanidade fraca, falível e até antipática, pelo lirismo exuberante e efusivo daquele grande livro. Para a literatura universal, é o Colombo de um novo continente. Para a sua época, encerra uma fase decisiva da evolução da mentalidade cristã, e inicia outra fase: após a queda definitiva do Império, o cristianismo retira-se para dentro dos muros da Igreja, e a nova alma encontra a sua nova expressão: eleva-se o hino.

O hinário⁽⁶⁾ da Igreja latina é a primeira obra da literatura moderna. Um espírito diferente do espírito da Antiguidade greco-romana cria formas independentes, cuja

6) F. G. Mone: *Hymni latini mediæ ævi*. 3 vols. Freiburg, 1852/1855. S. W. Duffield: *The Latin Hymn Writers and Their Hymns*. London, 1890.

G. Semeria: *Gli Inni della Chiesa*. Milano, 1910.

origem constitui um dos maiores problemas da historiografia literária.

Já desde o século II da era cristã, os poetas latinos caem com freqüência em erros prosódicos, enganando-se com respeito à quantidade das sílabas; e sobre a quantidade das sílabas se baseia a métrica greco-romana. Perde-se a segurança, e a métrica procura novo apoio no acento da palavra falada. A liturgia cristã contribuiu para essa modificação essencial, pelo uso das antífonas com a sua prosódia diferente. Contudo, não está esclarecido se a verdadeira origem da nova métrica se encontra na evolução da língua latina ou na liturgia.

Segundo Gaston Paris, existiu sempre uma diferença de acentuação entre a língua culta, usada na poesia metrificada, e o *sermo plebeius*, que se impôs na época da decadência. São mais convincentes, porém, as analogias, reveladas por Wilhelm Meyer⁽⁷⁾, entre a versificação dos hinos latinos e as versificações siríaca, caldaica e armênia. Parece que o cristianismo importou as leis da versificação semítica.

Mas essa versificação estrangeira não teria vencido se não fossem modificações lingüísticas que tinham motivos mais profundos do que a plebeização da língua latina. A nova estrutura do latim falado é sintoma de uma nova alma que o fala. Um autor anônimo, a alma coletiva, inventa uma nova poesia, os versos de 4 diâmetros jâmbicos, reunidos em estrofes de 4 linhas; primeiro exemplo da poesia "moderna".

Os hinos mais antigos da Igreja atribuem-se a Ambrósio⁽⁸⁾. Em geral, esta tradição foi abandonada pela crítica. Do *corpus* dos hinos ambrosianos, certamente a

maior parte não pertence ao grande bispo de Milão. São de origem incerta os hinos para as horas canônicas, conservados no Breviário Romano: "Iam lucis orto sidere", "Nunc sancte nobis Spiritus", "Rector potens, verax Deus", "Rerum Deus tenax vigor", "Lucis creator optime" e "Te lucis ante terminum"; também os hinos mais extensos, "Splendor paternae gloriæ", "Conditor alme siderum" e "Jesu corona virginum", não são autênticos. Enfim, é preciso privar Ambrósio da autoria do famoso cântico "Te Deum laudamus"⁽⁹⁾. Ficam, quando muito, 4 hinos autênticos: "Aeternæ rerum conditor", "Deus creator omnium", "Iam surgit hora tertia" e "Veni redemptor gentium"; revelam eles que o estoicismo — fonte, tantas vezes, de inspiração lírica — também acendeu no senador eclesiástico e ciceroniano sêco a luz da poesia. Revela inspiração ambrosiana, embora indireta, o *corpus* inteiro dos hinos atribuídos outrora ao bispo; um dos símbolos mais freqüentes na autêntica poesia ambrosiana é o galo que, após a noite que pertence ao demônio, chama os fiéis para o ofício; e em um dos hinos não autênticos encontram-se os versos característicos:

"Procul recedant somnia
Et noctium phantasmata...";

explicando o hino autêntico:

".... gallus iacentes excitat
Et somnolentos increpat".

Como a aurora, cuja luz entra pelas vidraças da igreja, aparece nos hinos ambrosianos a luz de um novo dia, e com

7) W. Meyer: *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik*. Vol. II. Berlin, 1905.

8) Peter Wagner: *Der Hymnus des heiligen Ambrosius*. Maria-Laach, 1898.

9) O "Te Deum laudamus" é atribuído, atualmente, ao santo bispo Nicetas de Remesiana (†415), sem se alegarem argumentos conclusivos.

A. E. Burn: *Niceta of Remesiana, his Life and Works*. London, 1905.

êle uma inovação estranhíssima, “moderna”, totalmente desconhecida da Antiguidade: a rima.

O verdadeiro Ambrósio da poesia latina cristã é o espanhol Prudêncio⁽¹⁰⁾, o maior poeta da antiga Igreja Romana. Já foi comparado a Horácio, mas é mais sério, e a Píndaro, mas é mais humano. A grande epopéia alegórica da *Psychomachia*, a luta das virtudes contra as paixões, talvez interesse hoje menos do que as 14 odes do *Peristephanon*, em homenagem a 14 mártires espanhóis e africanos, espécie de epinícios cristãos.

Prudêncio, apesar das tentativas de poesia narrativa, é essencialmente um poeta lírico. Nas 12 odes do *Cathemerinon*, destinadas a certas horas do dia e a certas festas, encontra os acentos mais novos e mais universais, o

“... mors haec reparatio vitae est”

para a hora das exéquias, e o

“...psallat altitudo caeli, psallite omnes angeli”

para ser cantado *omni hora*. Prudêncio é um dos raros poetas líricos que conseguiram criar um mundo completo de poesia.

A força dêsse classicismo eclesiástico revela-se na sua capacidade de sobreviver às piores tempestades. Mesmo na côrte dos reis merovíngios, num ambiente de assassinio e incesto, um poeta habilíssimo para ocasiões oficiais sabe exprimir os mistérios do credo em símbolos poéticos de

10) Aurelius Prudentius Clemens, c. 348 - c. 400. *Psychomachia*; *Cathemerinon*; *Peristephanon*. Edição: Migne, Patrologia latina, vols. LIX-LX. Edição crítica por K. Bergmann, Wien, 1926.
A. Puech: *Prudence. Etude sur la poésie latine chrétienne au IVe siècle*. Paris, 1888.
A. Melardi: *La Psychomachia di Prudenzio*. Pistoia, 1900.
F. Ermini: *Peristephanon. Studi prudenziani*. Roma, 1914.

autêntica feição romana. Venâncio Fortunato⁽¹¹⁾ sente o caminho do Cristo para a cruz como triunfo militar —

“Vexilla regis prodeunt,
tulget crucis mysterium...” —

e a glória celeste da Virgem como apoteóse de uma deusa —

“O gloriosa domina,
Excelsa super sidera...”

A língua latina salvara o novo espírito poético.

O novo mundo lírico encontrou apoio real no trabalho monástico e na organização eclesiástica: dois elementos herdados da realidade romana. Sobrevive espírito romano na regra da ordem de S. Bento, na convivência de duro trabalho manual e estudo das letras clássicas; e em relação íntima com o espírito beneditino criou-se o grande papa, que também já foi chamado “o último romano” e que é o fundador da Igreja medieval: Gregório Magno⁽¹²⁾.

O grande Papa aparece nos quadros medievais como simples monge, e isso lhe teria agradado; estimava a simplicidade do coração mais do que os talentos do espírito. Não fez nada para salvar os tesouros ameaçados da civilização clássica; ao contrário, tudo fez para substituir a leitura dos autores pagãos pelos escritos hagiográficos e edi-

11) Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, c. 530 - c. 600. Edição: Migne, Patrologia latina. Vol. LXXXVIII. Ch. Nisard: *Le poète Fortunat*. Paris, 1890.
R. Koebner: *Venantius Fortunatus*. Leipzig, 1915.
12) Gregorius Magnus, c. 535-604; papa, 590-604. *Liber regulae pastoralis*; *Liber dialogorum seu de vita et miraculis patrum italicorum*; *Registra*. Edição: Migne, Patrologia latina, vols. LXXV-LXXIX. F. H. Dudden: *Gregory the Great*. 2 vols. London, 1906. F. Tarducci: *Storia di Gregorio Magno e del suo tempo*. Roma, 1907.
W. Stuhlfath: *Gregor der Grosse*. Heidelberg, 1913.
F. Ermini: *Gregorio Magno*. Roma, 1924.

ficantes, literatura para a qual êle contribuiu com o *Liber dialogorum*, vidas de santos itálicos, cheias de milagres incríveis, aparições de almas do outro mundo, castigos estranhos infligidos por Deus aos infiéis. É um monge supersticioso, um daqueles a quem êle prescreveu, no *Liber regulae pastoralis*, as normas de conduta e ação. Chamam-lhe "simplista", "inimigo do humanismo". Mas que valor poderiam ter as disciplinas humanistas para um homem cheio de angústias apocalípticas, que espera o fim do mundo? Essa expectativa impunha disciplina diferente; mas uma disciplina. As ansiedades apocalípticas não transformaram o Papa em quietista angustiado e passivo, e sim em homem de uma atividade enorme, que abrangeu, desde a Itália e a Espanha até a Inglaterra, o mundo inteiro conhecido. Era preciso salvar as almas, antes do cataclismo. E Gregório construiu um abrigo materno para as almas, a Igreja medieval, trabalhando como um monge de S. Bento e governando como um "consul Dei". Era um espírito sóbrio, sêco, prático; um romano. Estabilizou o mundo lírico dos hinólogos, construindo-lhe uma catedral invisível. A expressão literária dessa atividade realista e daquele espírito lírico conjugados está na liturgia que tem o nome do papa, embora ela tivesse origens mais remotas, e séculos posteriores, até o século XII, houvessem acrescentado muito à "liturgia gregoriana".

Foi Wilham Robertson, historiógrafo inglês do século XVIII, quem criou a expressão "Dark Ages", ou "séculos obscuros", para qualificar a época em que a "Razão" e as "boas letras clássicas" não iluminaram o mundo. A expressão mudou várias vezes de sentido, estendendo-se à Idade Média inteira, ou aos séculos IX, X e XI, entre a queda do Império carolíngio e as Cruzadas, ou então aos séculos VI, VII e VIII. Do ponto de vista da história literária, êste último sentido da expressão é o mais razoável. A literatura romana acabara e as literaturas modernas ainda não tinham começado, nem em língua latina nem nas línguas

nacionais. O vazio explica-se pela destruição geral, a perda de quase todos os bens materiais, inclusive os benefícios de uma administração organizada. Contudo, a relação entre o estado econômico-político e a situação cultural não pode ser formulada à maneira de uma equação algébrica. Antes dos "séculos obscuros" e depois, as maiores devastações materiais não impediram o cultivo das letras, e a hinografia ambrosiana e pós-ambrosiana, literatura original e poderosa, constitui um primeiro desmentido àquele inglês incompreensivo. Outro desmentido, mais forte ainda, revela-se no estudo da liturgia romana. É ela, sem dúvida, uma obra literária, embora de um tipo diferente da literatura pagã e da literatura medieval; constitui uma literatura *sui generis*, não comparável a nenhuma outra, de modo que nem os critérios classicistas nem os critérios "modernos" a ela se aplicam bem. A mais geral e mais rigorosa das normas historiográficas exige a compreensão e apreciação de todos os fatos históricos segundo os cânones e critérios da própria época a que pertencem. Vista assim, a liturgia é alguma coisa mais do que um cerimonial eclesiástico; revela-se como obra literária, cujo valor, se bem que relacionado intimamente com o credo que exprime, não pode depender das convicções religiosas da crítica ou do crítico. A apreciação literária da liturgia exige, certamente, uma "suspension of disbelief" da parte do descrente: mas a leitura compreensiva de Dante e Milton exige o mesmo de todos os que não são católicos florentinos ou puritanos ingleses. Após a "suspensão da descrença", ninguém negará à liturgia o caráter de grande obra literária que marca os séculos VI e VII, iluminando-lhes a "obscuridade".

A liturgia romana compõe-se de certo número de pequenos textos religiosos, reunidos conforme a atuação do sacerdote no altar. Alguns desses textos são iguais, permanentes, em todas as missas, particularmente o Cântico, que inclui o sacrifício e a transubstanciação; outros mu-

dam conforme os domingos e a sua posição nas fases do ano eclesiástico; outros, segundo os dias dos santos cujo martírio ou translação se comemora. A origem romana da liturgia em vigor explica, nestes últimos casos, certa preferência dada aos santos locais da cidade de Roma, de modo que a ordem dos serviços religiosos nas igrejas romanas ("igrejas de estação") influiu na composição da liturgia e do ano eclesiástico. Não é possível verificar com certeza quando, onde e porque todos aqueles textos foram redigidos e depois reunidos em ordem definitiva; as origens da liturgia assemelham-se à maneira como a filologia do século XIX imaginava a criação das "epopéias populares", do *Poema del Cid* ou do *Nibelungenlied*, de autoria coletiva. O verdadeiro autor da liturgia é a Igreja⁽¹³⁾.

Havia várias Igrejas e várias liturgias. Só no Oriente existem ou existiam dois grupos inteiros de liturgias, do tipo antioqueno e do tipo alexandrino, redigidas em grego ou em línguas asiáticas, e uma delas foi a primeira liturgia romana, hoje desaparecida. No Ocidente se introduziram variantes da forma oriental: a liturgia ambrosiana, na Igreja de Milão; a liturgia moçárabe ou gótica, na Espanha, a liturgia céltica, nas ilhas britânicas; e, particularmente na França, a liturgia galicana, que influiu muito na formação definitiva da liturgia romana, para ceder, enfim, a esta, que suplantou, no Ocidente, todas as outras. A liturgia romana é um compromisso entre as liturgias orientais e ocidentais, e um compromisso extraordinariamente feliz.

A história da liturgia romana encontra-se no *Liber pontificalis*, a crônica dos primeiros papas, na correspon-

13) F. E. Brightman: *Liturgies Eastern and Western*. Oxford, 1896.
F. Cabrol: *Les origines liturgiques*. Paris, 1906.

F. X. Funk: "Ueber den Kanon der roemischen Messe". (In: *Kirchengeschichtliche Abhandlungen und Untersuchungen*. Freiburg, 1907.)

L. Duchesne: *Les origines du culte chrétien*. 5.^a ed. Paris, 1920.
A. Baumstark: *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie*. Freiburg, 1923.

dência papal e nos martiriológicos romanos. As missas dos séculos V e VIII subsistem em três velhas coleções: o *Sacramentarium Leonianum*, o *Sacramentarium Gelasianum* e o *Sacramentarium Gregorianum*. Com a interpolação de elementos galicanos no *Sacramentarium Gregorianum*, na época e a pedido de Carlos Magno, terminou a evolução; na Idade Média fizeram-se apenas modificações sem importância.

O "Introito ad altare Dei", pórtico da missa, compõe-se de versículos bíblicos e da reza pela absolvição dos pecados; logo a linguagem da Vulgata ("Judica me, Deus, et discerne causam meam de gente non sancta") revela a sua qualidade litúrgica. O início da missa liga-se ao "Confiteor" por uma daquelas fórmulas que sempre voltam, lembrando menos um refrão do que as fórmulas feitas da epopéia homérica: "Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper, in saecula saeculorum. Amen." É o "tema" da missa. Após o "Introitus", que alude à festa do dia, Deus é aclamado em palavras gregas que formam uma espécie de tríptico:

"Kyrie, eleison. Kyrie, eleison. Kyrie, eleison.

Christe, eleison. Christe, eleison. Christe, eleison.

Kyrie, eleison. Kyrie, eleison. Kyrie, eleison."

Trata-se, com efeito, de uma "aclamação", como a receberam os imperadores de Bizâncio no momento de sentarem-se no trono. Várias orações cercam a leitura solene da Epístola e do Evangelho, herança do serviço religioso na sinagoga, e entre elas incluiu-se o "Gloria in excelsis Deo...", como que abrindo o céu sobre o altar. A transição para o serviço de sacrifício é feita por uma das partes mais antigas da missa, o ato de mistura de vinho e água, simbolizando a união dos fiéis com Cristo: "Deus, qui humanae substantiae dignitatem mirabiliter condidisti, et mirabilis reformasti", palavras nas quais a dignidade austera da língua latina se humilha no coletivismo dos "divinitatis

consortes". Sobrevivem, na liturgia romana, apenas algumas palavras das *epikleseis*, das invocações do Espírito Santo, que nas liturgias gregas quase sufocam, pela sua grande extensão, o Cântico; a liturgia ocidental é de sobriedade romana. Quando, e isso acontece só uma vez, cede à pompa oriental, na *Praefatio*, com o seu júbilo dos exércitos celestes, dos "Angeli, Dominationes, Potestates, Seraphim", seguem-se, então, imediatamente, as palavras secas, de maior economia estilística, do Cântico, que é a parte genuinamente romana da missa latina, romana no sentido local: no momento em que o Cântico é recitado, qualquer altar católico, em qualquer parte do mundo, está idealmente em Roma. No "Communicantes et memoriam venerantes", a comemoração dos santos, mencionam-se, além da Virgem e dos Apóstolos, somente Lino, Cleto, Clemente, Xisto e Cornélio, entre os primeiros sucessores de S. Pedro no bispado romano; depois, o africano Cipriano e os mártires locais da cidade: Lourenço, Crisógono, João e Paulo, Cosme e Damião. Estamos em uma basílica dos primeiros séculos, perto das catacumbas. E em outra oração muito antiga, no "Hanc igitur oblationem", inseriu Gregório Magno as palavras "diesque nostros in tua pace disponas", para lembrar a todos os séculos vindouros as atribulações da cidade de Roma no século VI, cercada pelos bárbaros longobardos; palavras que são de uma atualidade permanente. Após a transubstanciação, que se distingue pelo mais alto grau de expressão religiosa — o silêncio — pede-se a Cristo o "locum refrigerii, lucis et pacis" para os "qui nos praecesserunt cum signo fidei et dormiunt in somno pacis", e, já fora do Cântico, a graça para os que há pouco aclamaram o *Kyrios* e agora, em outro "tríptico", se curvam perante o Deus sacrificado:

"Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem."

O ciclo está fechado. O fim é a melodia largamente desenvolvida com que a Igreja despede os "circunstantes" para voltarem à vida profana: "Ite, Missa est."

A variedade das missas era, no começo, muito grande: cada dia tinha a sua missa especial, como acontece ainda nas semanas da quaresma, nas quais o mundo inteiro participa do culto nas "igrejas de estação" da Urbs. Mas a sobriedade romana fez tudo para suprimir as diversidades exuberantes. Distribuiu-se uma missa mais ou menos uniformizada pelas "estações do ano", constituindo o ano eclesiástico a repetição simbólica da epopéia da história sacra e redenção do gênero humano: Advento, Rorate coeli, Natal, Epiphania, Cinzas, Invocabit, Reminiscere, Oculi, Laetare Jerusalem, Iudica, Palmarum, Semana Santa, Páscoa, Quasimodogeniti, Pentecostes, os 24 domingos, desde a Trindade até à leitura da profecia apocalíptica, Finais; e, de novo, Advento.

Afirmar que a liturgia é uma grande obra de arte implica esteticismo suspeito. Assim como a língua latina, durante muitos séculos de sobrevivência, se adaptou a estados de alma inteiramente novos, assim também a liturgia latina teve significação diferente em todas as épocas. A sua interpretação como drama religioso tem fundamento apenas na relação puramente histórica entre as cerimônias eclesiásticas e o teatro medieval, e na pompa religiosa do Barroco, quando a música e as artes plásticas colaboraram para transformar a missa solene em "obra de arte total", no sentido de Wagner. Essa interpretação ajuda a sufocar a palavra; mas a palavra é a essência da liturgia. A liturgia é essencialmente uma composição literária, sem consideração de efeitos teatrais ou pictórico-musicais. Talvez se entenda melhor o sentido da liturgia nas missas rezadas na alta madrugada, sem música, quando o sacerdote só murmura as palavras, e o silêncio absoluto em torno do sacrifício é menos efetuoso e mais profundo. É preciso ler e entender o texto — não basta ouvi-lo — para "sentir com

Ecclesia". Então a permanência de certos textos e as modificações de outros durante o ciclo do ano revelam-se como traços característicos de um "ciclo" em sentido literário, de uma epopéia. A primeira e maior epopéia que o Ocidente criou. Como tôdas as grandes epopéias, a liturgia constitui um mundo completo — criação, nascimento, vida, morte e fim — dentro dos muros da igreja. Mundo fechado, cuja literatura é "exótica" num sentido diferente do da pagã: literatura de outro mundo.

Para designar o "fora", a Igreja Romana, tão zelosa do uso exclusivo da língua latina, admitiu uma expressão do latim vulgar: "fuori le mura"; várias igrejas em Roma chamam-se assim. A expressão lembra aquêle "diesque nostros in tua pace disponas" que foi inserto porque "fuori le mura" não havia aquela paz. A epopéia eclesiástica da liturgia decorreu só dentro dos muros. Lá fora, havia os bárbaros e a destruição.

Do ponto de vista da história universal, essa visão não é inteiramente exata. Fora da Itália e das províncias devastadas havia um outro mundo, em condições diferentes: Bizâncio. Por volta de 550, o Império grego, restaurado por Justiniano, fêz um esforço surpreendente para reconquistar o mundo. Se êsse esforço não se tivesse malogrado — as ruínas melancólicas de Ravena dão testemunho disso — o Ocidente seria hoje grego e talvez eslavo. Porque falhou, Bizâncio não faz parte do mundo ocidental. A literatura bizantina só tem importância, para nós outros, como fonte de motivos e como contraste.

Em torno de Bizâncio existe um equívoco: a palavra emprega-se como sinônimo de estéreis discussões teológicas, de petrificação. Êsse conceito não corresponde aos fatos históricos. A história bizantina é das mais movimentadas. Despendiam-se esforços, quase ininterruptos, para revivificar e continuar as tradições gregas, para opô-las às influências irresistíveis do Oriente e assimilar estas últimas. Durante muitos séculos, Bizâncio é um centro da

civilização. O resultado daquelas lutas foi uma história desgraçada e uma literatura que não era apenas rica, mas também viva ⁽¹⁴⁾.

O primeiro encontro entre tradições gregas e influências orientais deu-se na hinografia bizantina. É o hinógrafo sírio Efrém que se imita nas formas da língua de Píndaro. É também sírio o hinógrafo Romanos, o maior poeta da literatura bizantina, esquecido depois tão inteiramente que só os estudiosos ocidentais do século XIX o redescobriram ⁽¹⁵⁾. Por falta de tradições não é possível verificar a época em que Romanos viveu: indica-se, como data mais verossímil, o século VI. Romanos não parece muito original; talvez já encontrasse a sua forma, o *kontakios*, espécie de homília metrificada de grande extensão. Os hinos de Romanos — nem todos autênticos — distinguem-se pela inspiração desenfreada, que às vêzes rompe as formas hieráticas, transformando-se em balbuciação extática. Para formar idéia da poesia de Romanos, o leitor moderno pensará nas grandes odes de Claudel, imaginando-as cantadas nas vagas de luz do serviço noturno de Natal de uma catedral bizantina.

Se Romanos é realmente do século VI, a sua poesia faz parte do imponente movimento de renascença que o imperador Justiniano promoveu. As duas faces dêsse movimento aparecem na reconquista da África e Itália e no restabelecimento da ordem político-administrativa pelo *Corpus Juris*, e, por outro lado, na formação de partidos políticos em Bizâncio, chegando a explosões de guerra civil, e na corrupção pela qual a Imperatriz Teodora é res-

14) K. Krumbacher: *Geschichte der byzantinischen Literatur*. 2.^a ed. Muenchen, 1897.

G. Montelatici: *Storia della letteratura bizantina*. Milano, 1916.

15) J. B. Cardinal Pitra: *Hymnographie de l'église grecque*. Roma, 1867.

K. Krumbacher: *Studien zu Romanos*. Muenchen, 1898.

ponsabilizada. Procópio de Cesaréia ⁽¹⁶⁾ é o historiador de ambos os lados: nas *Historia varia* descreveu os feitos militares e a alta cultura da corte imperial; nas *Historia arcana*, a corrupção infame da mesma corte e das mesmas pessoas que tinha elogiado. A civilização bizantina apresentará sempre uma cabeça de Jano. É uma civilização de duas classes bem distintas: aqui, a corte, a aristocracia, o alto clero, munidos de todos os requintes da civilização madura e da decadência moral; ali, o povo chefiado pelos monges bárbaros e fanáticos, inculto, tumultuoso e ingênuo. Um poeta da alta sociedade, como Agathias, pode competir com as elegâncias do rococó francês; o seu contemporâneo Johannes Malalas é um cronista popular, lido em voz alta nas esquinas, traduzido depois para todas as línguas, e primeiro fator da europeização dos eslavos. A literatura bizantina é vivíssima; e cumpre uma grande missão.

Tem a força de se renovar. No século VIII, Andreas Cretensis e Johannes Damascenus criam uma nova forma de poesia eclesiástica, o Cãnon. Em 863, a Universidade é reaberta. Theodoros Studita, monge e chefe político, protagonista fanático na luta pela conservação das imagens nas igrejas, é um homem do povo; em Bizâncio, todos os movimentos populares tomam a feição superestrutural de guerras de religião. E como homem do povo, Theodoros é poeta realista, apresentando a vida monacal em cores diversas daquelas por que ela aparece nos ícones e na hagiografia. Ouvimos até falar de grandes espetáculos populares nas igrejas, mas estamos mal informados quanto ao drama religioso e ao mimo popular e obsceno; contudo, o *Cristus patiens* do século XI é qualquer coisa como os

mistérios da Paixão que se representaram nas *grand'places* das cidades medievais.

A vivacidade da literatura bizantina só se revela bem quando comparada com a situação no Ocidente. São os séculos IX, X, XI, realmente os "Dark Ages" da historiografia convencional. Em Bizâncio, o eruditíssimo Photios († 897) reúne no *Myrobiblion* as suas anotações de inúmeros livros antigos, e esse herói da formação universitária é, ao mesmo tempo, patriarca de Bizâncio e adversário cismático da Santa Sé em Roma. O imperador Constantino Porfirogênito († 959) digna-se de escrever o *De caerimoniis aulae*, espécie de regulamento interno da corte, no qual se criam as "magnificências", "excelências", "ilustríssimos" e "excelentíssimos" da nossa burocracia e dos nossos envelopes. Konstantinos Michael Psellos († 1078) ⁽¹⁷⁾, filósofo platônico e algo como um poeta parnasiano em meio dos tumultos na rua e das guerras com eslavos e mongóis, conta, na *Chronographia*, um século de história áulica, que ele viu de dentro: intrigas de eunucos, conspirações de generais, deposições e assassinios de imperadores, envenenadores, intervenções de mulheres e monges, todo esse caos de sabre, *boudoir* e liturgia, em meio da mais requintada arte de viver em palácios e morrer em conventos, ambos cheios dos mais luxuosos objetos de arte — os ocidentais, chegando a Constantinopla, ficavam boquiabertos: "Lors virent tot a plain Constantinoble cil des nés et des galies et des vissiers; et pristrent port et aancrerent lor vaissiaus. Or poéz savoir que mult esgarderent Costantinoble cil qui onques mais ne l'avoient veue; que il ne pooient mie cuidier que si riche vile peust estre en tot le monde, cum ils virent ces halz murs et ces riches tours dont ele ere close tot entor à la reonde, et ces riches palais et ces haltes yglises, dont il i avoit tant que nuls nel poist croire, se il ne le veist à l'oei, et le lonc et le lé

16) Procopius de Caesarea, séc. VI.
Edição por E. Haury, 3 vols., Leipzig, 1905/1913.
E. Haury: *Procopiana*. Augsburg, 1891.

17) A. Rambaud: *Psellus*. Paris, 1877.

de la vile qui de totes les autres ere souveraine." Eis a impressão que Bizâncio causou a um rude cavaleiro ocidental do século XIII como Villehardouin. Mas não percebeu, entre os admiráveis palácios e igrejas, o povo miúdo, vivacíssimo e turbulento, como aparece nas poesias populares de Theodoros Prodromos († c. 1180) ⁽¹⁸⁾, mendigo e parasito, boêmio e monge, excessivo e melancólico como um Villon bizantino. A imaginação exuberante desse povo já havia criado uma legião de romances fantásticos, sobre Alexandre e Tróia, sobre Apolônio de Tiro e os Sete Sábios do Oriente, que irão invadir a imaginação ocidental, inspirando Chrétien de Troyes e os cronistas de Arthus, Lancelot e Amadis. O povo de Bizâncio chegou a criar uma epopéia popular, um ciclo de romances à maneira espanhola, sobre o guerrilheiro Digenis Akritas, que lutou na fronteira contra os árabes, e que na imaginação dos eslavos balcânicos se irá transformar lentamente em herói popular contra os turcos. Talvez o Ocidente inteiro tivesse sido balcanizado, transformado em fronteira bárbara da civilização grega, se Bizâncio tivesse vencido. Mas o Ocidente não se bizantinizou nem se balcanizou. Foi preservado dos gregos pela invasão dos árabes, que fecharam os caminhos marítimos do Mediterrâneo, isolando Bizâncio de Roma. O Ocidente continuou latino. Nasceu a Europa.

PARTE II

O MUNDO CRISTÃO

18) E. Beltrami: *Teodoro Prodromo*. Brescia, 1893.

CAPÍTULO I

A FUNDAÇÃO DA EUROPA

O PRIMEIRO fato histórico da chamada “Idade Média” é a fundação da Europa moderna: a delimitação das fronteiras que a definem, a definição das nações que a habitam, a proclamação da unidade que, apesar de tudo, a caracteriza

A afirmação parece paradoxal, mas só enquanto aquela expressão “Idade Média” é mantida. Pressupõe ela um esquema da história universal em forma de trinômio, no qual o membro médio, impermeável às influências do primeiro e vencido pelo terceiro, representa uma decadência intermediária, depois de uma catástrofe e antes de uma renascença. O esquema está hoje gravemente comprometido. Descobriram-se várias “renascenças” durante a chamada “Idade Média”, das quais a “grande” Renascença dos séculos XV e XVI é apenas a continuação: a renascença carolíngia do século IX, a renascença “franciscana” dos séculos XII e XIII, a renascença escolástica ou francesa do século XIII, e ainda outra francesa, dos nominalistas do século XIV; de modo que existe continuidade quase ininterrupta⁽¹⁾. Por outro lado, a queda do Império romano não teve absolutamente as conseqüências definitivas que se lhe atribuíam antigamente. Foi possível demonstrar que as instituições romanas sobreviveram em grande

1) K. Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. Berlin, 1918.

A. Warburg: *Gesammelte Schriften*. Hamburg, 1934.

parte à catástrofe, e que a vida administrativa, econômica, social e intelectual dos primeiros séculos "medievais", até, mais ou menos, a época carolíngia, não diferia essencialmente da vida nos últimos séculos da Antiguidade⁽²⁾. Com essas duas verificações, o conceito "Idade Média" perde o sentido, a separação dos três membros do trinômio histórico é substituída pela continuidade.

Mas a continuidade não é perfeita. Sobretudo quanto ao começo da época intermediária, não se consegue a abolição total do velho conceito. A grande interrupção é só deslocada, dos séculos V e VI para os séculos VII e VIII ou IX. Evidentemente, cumpre substituir a "catástrofe do Império", como acontecimento decisivo, por qualquer outro acontecimento, menos espetacular, ocorrido dois ou três séculos depois, e que teve as conseqüências regressivas atribuídas antigamente à invasão dos bárbaros.

Com efeito, houve duas invasões bárbaras; após a primeira, iniciada no século IV, houve, nos séculos VIII e IX, a dos *vikings* germânicos do Norte e dos húngaros do Oriente. Muitos monumentos e instituições que tinham sobrevivido à primeira invasão, foram então destruídos. Contudo, a segunda invasão foi transitória, não chegou ao estabelecimento dos bárbaros dentro das fronteiras tradicionais da Europa; e as conseqüências também só não teriam sido transitórias se *vikings* e húngaros não tivessem tido, sem o saberem, um aliado poderoso no Sul. Na mesma época, os árabes (ou qualquer que seja a mistura étnica dos maometanos reunidos sob aquêl nome) conquistaram a Espanha e a Sicília, invadiram a França e a Itália meridional e chegaram a ameaçar Roma. A famosa batalha de Poitiers, em 732, salvou o Norte da França, mas não con-

2) A. Dopsch: *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung aus der Zeit von Caesar bis auf Karl den Grossen*. 2 vols. Wien, 1918/1920. (Vol. I, 2.^a ed. Wien, 1923.)

seguiu salvar a Provença; os árabes chegaram até Avinhão. E já não era possível anular o acontecimento decisivo: o Mediterrâneo estava fechado. Sobre a base dêsse fato histórico Pirenne construiu uma hipótese impressionante para explicar o retrocesso naqueles séculos⁽³⁾.

A civilização antiga baseava-se no comércio livre entre os países mediterrâneos; e, considerando-se a precariedade dos transportes terrestres, eram os caminhos marítimos de importância vital. A separação do Império em duas partes, o Império ocidental de Roma e o oriental de Bizâncio, não prejudicou o comércio marítimo entre eles; nem o prejudicou a invasão dos bárbaros, que era uma invasão pelos caminhos terrestres. Nem a própria queda do Império ocidental teve, por isso, conseqüências definitivas. Só a ocupação de quase tôdas as costas do Mediterrâneo ocidental pelos árabes acabou com o comércio marítimo. As esperanças bizantinas de uma reconquista do Ocidente estavam frustradas. Interromperam-se, não completamente aliás, as relações entre o mundo grego e o mundo latino, e a possibilidade de uma Europa bizantina estava excluída para sempre.

O fechamento do Mediterrâneo interrompeu o comércio marítimo, e o comércio nos caminhos terrestres tornou-se mais precário do que nunca. A troca de produtos manufaturados cessou, e as aglomerações humanas viram-se obrigadas a produzir, em autarquia perfeita, aquilo de que precisavam. O Ocidente reagrarizou-se. Os latifúndios aristocráticos ficaram como únicos centros de atividade econômica. A sociedade hierarquizou-se em aristocratas e servos. A organização política correspondente a essa organização hierárquica da sociedade é o feudalismo. O capital, excluído dos negócios de competição livre, imobilizou-se nas mãos da aristocracia rural e da Igreja, que também se feudalizou. Os chefes supremos dêsses dois or-

3) H. Pirenne: *Mahomet et Charlemagne*. 4.^a ed. Paris, 1937.

ganismos feudais, o rei dos francos e o papa, fizeram a aliança que substituiu, no Ocidente, o cesaropapismo bizantino. Aliança instável e insegura, aliás, responsável pelas evoluções futuras e inesperadas.

Aristocratas e servos não eram os únicos componentes dessa sociedade. Havia também vagabundos sem lar nem categoria social, e entre eles vão surgir os futuros negociantes e capitalistas. E havia mais uma classe, de caráter social menos definido: o clero. O alto clero, bispos e prelados, pertencentes, as mais das vezes, às famílias aristocráticas, já se estava feudalizando. O clero regular fundou centros independentes, com a estrutura econômica dos latifúndios, mas sem relações com o poder político: os grandes conventos. Daí surgiu uma classe de clérigos capazes de conceber e exprimir o espírito da época.

Economia sedentária, capital imobilizado e horizontes marítimos fechados produziram fatalmente uma concepção fechada do mundo. Um mundo espiritual, fechado dentro dos muros sólidos da disciplina monacal, comparáveis aos muros sólidos das igrejas-fortalezas do estilo românico. Dentro desses muros eclesiásticos havia uma vida independente: a vida da liturgia. Os cultores da liturgia são os monges. Em certos conventos europeus, o canto litúrgico não cessou um dia só, durante mais de mil anos; e quem assiste hoje a uma missa solene, em um desses conventos, com os escolásticos tonsurados servindo ao abade e o cântico cantando o catochão gregoriano, compreende a situação insulada daqueles conventos, em meio de uma sociedade rudemente agrária e das tempestades produzidas pelas invasões dos bárbaros *vikings* e húngaros.

A civilização da época é clerical; ou melhor, é monacal e escolar. O centro de irradiação dessa civilização pedagógica foram as ilhas britânicas. Mas é preciso distinguir. Os monges irlandeses revelaram toda a mobilidade

da raça céltica (^{3-A}). Viajar — viajar, a pé, pelas florestas e pântanos, era, então, um trabalho bem penoso — é para eles um meio de fazer vida ascética. Aparecem em toda a parte, fundando conventos: Luxeuil, na França; Stavelot, na Bélgica; Sankt Gallen, na Suíça; Bobbio, na Itália. Aos monges irlandeses, de espírito independente, devem-se as bases de posteriores "renascenças". Os monges ingleses são mais sedentários; gostam de dedicar-se, em modestas casas de campo em torno da igreja, ao estudo das letras clássicas. Beda Venerabilis (⁴) é um monge assim; de erudição universal, mas de um horizonte intencionalmente limitado à sua ilha, escreveu a *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, equilibrada, razoável, patriótica sem excesso, clássica sem pedantismo. Beda é o primeiro *scholar* inglês.

Entre os anglo-saxões, a mentalidade cristiano-latina encontra-se com o vivo espírito religioso da raça, produzindo uma literatura religiosa notável, no idioma germânico (⁵). Antes do fim do século VII escreveu Caedmon os seus famosos hinos, antecipação da poesia eclesiástica de Quarles e Cowper. Do século seguinte é a *Anglo-Saxon Genesis*, paráfrase poética do primeiro livro de Moisés, na qual a devoção bíblica se mistura com sentimento da Natureza e certa compreensão do lado noturno, demoníaco,

3A) J. Ryan: *Irish Monasticism, Origins and Early Developments*. London, 1931.

4) Beda Venerabilis, 673-735.

Historia ecclesiastica gentis Anglorum.

Edição: Migne, Patrologia latina, vols. XC-XCV; edição crítica por C. Plummer, 2 vols. Oxford, 1896.

A. H. Thompson e outros: *Beda, His Life, Times and Writings*. Oxford, 1935.

5) Os principais manuscritos anglo-saxônicos foram descobertos por Franciscus Iunius, 1655. — Edição: C. W. M. Grein: *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, 2.^a ed., 4 vols., Leipzig, 1894. St. A. Brooke: *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest*. London, 1898.

G. K. Anderson: *The Literature of the Anglo-Saxons*. Princeton, 1949.

da Criação; Milton, amigo de Iunius, que descobrira êsses poemas, deve ter conhecido essa *Genesis*. O último e maior dos poetas anglo-saxões é *Cynwulf*, o autor de *Christ* e *Elenc*, poemas narrativos nos quais a mistura de religiosidade e gosto pela poesia descritiva já é, outra vez, tipicamente inglêsa^(5-A). A literatura dos leigos anglo-saxões encontra um centro na côrte do grande rei Alfredo⁽⁶⁾, tradutor de Gregório Magno, Beda e Boécio. Esta última é significativa: o rei é quase um santo, mas tem as suas veleidades de cultura clássica independente; é o primeiro *gentleman-scholar*.

Um rebento continental do humanismo anglo-saxônico é a "Renascença carolíngia"⁽⁷⁾, assim chamada porque foi da iniciativa do imperador Carlos Magno. A "Renovatio Romani Imperii" pela coroação romana, em 800, devia corresponder a "renovatio" das letras clássicas, senão do espírito clássico. Na residência imperial, em Aquisgrano, reuniu certo número de clérigos britânicos, em uma escola palaciana, a cujos trabalhos o imperador assistiu pessoalmente, para dar um exemplo de aplicação à côrte e ao povo; o diretor da escola, Alcuin⁽⁸⁾, era o seu ministro da educação. Seria, porém, um erro atribuir a Carlos Magno o intuito de desinteressada divulgação de cultura. Alcuíno

5A) K. Trautmann: *Cynwulf*. Bonn, 1898.

S. Lupi: *Sant'Elena di Cynwulf*. Napoli, 1952.

6) Alfred, rei de Wessex, 848-901.

Hierdeboe (tradução da *Cura pastoralis* de Gregório Magno); traduções de Orósio, Beda, Boécio; *Anglo-Saxon Chronicle*.

Edição por J. A. Giles. 3 vols. Oxford, 1852/1858.

C. Plummer: *The Life and Times of Alfred the Great*. Oxford, 1902.

7) H. Naumann: *Karolingische und ottonische Renaissance*. Frankfurt, 1926.

8) Alcuin, c. 735-804.

Disputatio puerorum per interrogationes et responsiones; De rethorica; De dialectica, etc., etc.

K. Werner: *Alcuin und sein Jahrhundert*. 2.^a ed. Wien, 1881.

E. S. Duckett: *Alcuin, Friend of Charlemagne*. London, 1952.

fôra discípulo do arcebispo Egbert de York, e portanto discípulo indireto de Beda Venerabilis; foi mestre-escola e clérigo. Tôdas as suas obras têm fins didáticos, às vêzes em forma de catecismo, e a *Disputatio puerorum per interrogationes et responsiones* dá um panorama vivo dos métodos pedagógicos, na escola de Aquisgrano. Liam-se muito os autores pagãos, Virgílio de preferência, por ser capaz de uma interpretação cristã. O fim imediato era a latinização dos povos germânicos; o verdadeiro objetivo da Renascença carolíngia era a conquista e dominação espiritual dos germanos pela Igreja romana: o amplo império de Carlos Magno, compreendendo a França e a Alemanha de hoje e grande parte da Itália, não tem outra unidade senão aquela, romana.

Daí resulta não serem os efeitos da Renascença carolíngia muito profundos, mas extensos. A aplicação dos monges copistas da época carolíngia devemos quase todos os manuscritos conservados, de poetas e prosadores romanos. Promoviam-se os estudos clássicos nos conventos da Renânia, da Bélgica e França, em Corvey, Stavelot, Luxeuil. Mais para o Oriente, Sankt Gallen, na Suíça, torna-se o maior centro de estudos⁽⁹⁾. Ai, o monge Ekkehard († 973), o primeiro de quatro monges famosos com êste nome, escreveu o poema latino *Waltharius manu fortis*, no qual a forma virgiliana e o espírito de guerreiro germânico se misturam com a nostalgia do monge pelo vasto mundo, lá fora. O Alcuíno de Sankt Gallen é Notker Labeo († 1022), tradutor de Boécio e das *Categoriae*, de Aristóteles; sabemos que traduziu também as *Bucolica*, de Virgílio, e a *Andria*, de Terêncio, para os fins do ensino. O quarto Ekkehard († 1060) escreveu, nos *Casus sancti galli*, a crônica do convento: liturgia e pequenos incidentes da vida escolar, contatos (às vêzes sedutores) com o mundo,

9) S. Singer: *Die Dichterschule von St. Gallen*. Leipzig, 1922.

J. M. Clark: *The Abbey of St. Gall*. Cambridge, 1926.

lá fora, olhares para as montanhas suíças e o lago de Constança, invasão dos húngaros, resistência armada dos monges, devotação, fome, salvação dos manuscritos preciosos — o convento que ainda hoje existe, na cidadezinha industrializada da Suíça, tem realmente um passado venerável.

A renascença carolíngia não sobreviveu muito ao seu fundador; fôra uma tentativa muito intencional, demasiadamente racional. Mas os efeitos não se perderam de todo, porque correspondiam a uma realidade. Essa primeira renascença é a superestrutura, algo precária, do Império feudal, aliado ao Papado romano: edifício político-religioso, totalmente diferente do Império grego de Bizâncio e oposto a êle pela diferença lingüística. Em Bizâncio, a tradição grega continuou, sem interrupção e, por isso, sem renascença. No Ocidente, a latinização dos bárbaros germânicos criou um novo mundo. De uma "renascença" — é preciso chamar a atenção para o sentido literal da palavra — nasceu a Europa. Quando o Papa Gregório IV introduziu na França, em 835, a festa romana de Todos os Santos, da comunhão entre os espíritos celestes e o gênero humano pela liturgia, sancionou a unidade latina do Ocidente; a matriz dêsse culto de todos os santos é a igreja Santa Maria ad Martyres, o antigo *Panteão* de todos os deuses romanos, em Roma.

Os fundamentos do edifício não estavam bem seguros. O inimigo, lá fora, *vikings* e húngaros, não teria sido tão perigoso, se não houvesse também o inimigo de dentro: o fato incontestável de a cristianização dos germanos ter ficado imperfeita. Os testemunhos são muitos. Gregório de Tours⁽¹⁰⁾ é um bispo da "época das migrações dos bár-

baros"; ligado pelo sangue à aristocracia germânica, mas isento de preconceitos bárbaros, pela qualidade de clérigo e bispo da Igreja Romana. O seu latim é bárbaro e horriavelmente confuso; mas a sua fé nos milagres de S. Martinho e dos santos da região (*De vita patrum*), que êle conheceu pessoalmente, é de uma ortodoxia impecável. O historiador dos Merovíngios é fiel, digno de toda a confiança; só a sua filosofia da história é algo infantil. A História, segundo Gregório, serve para revelar os desígnios de Deus; o próprio Gregório foi testemunha de acontecimentos milagrosos, do fim miserável dos aristocratas ímpios e do triunfo dos bispos ortodoxos. Infelizmente, a frequência dos milagres é insuficiente. Uma verdadeira santa, como Radegonda, mecenas do poeta Venâncio Fortunato e fundadora do convento de Saint-Croix, em Poitiers, é personagem rara entre as figuras terríveis dos reis merovíngios Sigeberto e Quilperico, e das suas condignas espôsas Brunilda e Fredegonda, que devastam a corte e o país, física e moralmente, por meio da guerra civil, pelo assassinio, veneno, incesto, estupro, mutilações, profanações, horrores de toda a espécie, dos quais a *História dos Francos* é o relato fiel, pitoresco e comovido de angústia. A conversão de Clóvis não adiantou nada. Os instintos selvagens dos bárbaros até foram exacerbados pelos requintes da decadência romana.

Mesmo entre os anglo-saxões, o cristianismo ainda não penetrara no fundo da alma. É testemunho disso o *Lay*

10) Gregorius, bispo de Tours, 538-593.

Historia Francorum; De Vita patrum; De miraculis Sancti Martini.

Edição: Monumenta Germaniae Historica, Script. rer. Meroving., vol. I, Hannover, 1885; edição crítica por H. Omont e G. Collon, Paris, 1913.

J. W. Loebell: *Gregor von Tours und seine Zeit*. 2.^a ed. Berlin, 1869.

M. Bonnet: *Le latin de Grégoire de Tours*. Paris, 1890.

G. Vinay: *San Gregorio di Tours*. Roma, 1940.

of *Beowulf* ⁽¹¹⁾, considerado hoje, por alguns, como o poema épico mais poderoso que já se escreveu nas ilhas britânicas. Embora o enredo seja de feição mitológica — a vitória de Beowulf sobre o gigante antropófago Grendel e a sua morte no momento da vitória sobre um dragão ignívomo — o fundo do poema é histórico, e os acontecimentos, despidos da transfiguração poética, podiam ser verificados na Dinamarca do século VI. O desconhecido autor do *Beowulf*, se não é cristão, pelo menos vive em país cristão e conhece a moral cristã: Beowulf, um daqueles “heróis da civilização” que aparecem em muitos mitos primitivos, é ligeiramente decalcado sobre a figura do Cristo. Mas a profunda seriedade do poema não se deve ao Evangelho; decorre da força indomável de germanos que, mesmo quando convertidos, não se convertem.

Com efeito, os germanos não esqueceram. Os longobardos já estavam havia séculos na Itália, batizados, governando um país de fala latina, em contato íntimo, na região meridional, com os bizantinos e a civilização grega, quando um velho monge de Monte Cassino, Paulo Diácono ⁽¹²⁾, se recorda do passado remoto dos seus patricios, nas praias brumosas do mar setentrional; transmite fielmente as lendas que ouviu na infância, sem lhes entender o fundo pagão; mas, quando fala da grande batalha entre longobardos e gregos, perto de Ravena, o combate histórico trans-

forma-se para ele em luta mística entre deuses da luz e fantasmas noturnos. É assim que a notícia da “*Rabenschlacht*” chega aos alemães medievais, transformada em “saga”.

O paganismo germânico tem vida mais tenaz entre a gente do Norte. Lá, produz uma literatura notável em língua islandesa ⁽¹³⁾. O seu monumento principal é a *Edda* ⁽¹⁴⁾, vasta compilação de canções mitológico-heróicas e poemas didáticos, estes últimos muito ao gosto dos germanos. Os poemas heróicos da *Edda*, como a *Helgakviða*, a *Sigurdarkviða*, a *Helreid Brynhildar* e a *Godrunarkviða*, foram outrora considerados como as fontes mais antigas da Nibelungensaga alemã; são, porém, versões posteriores da lenda semi-histórica dos germanos do Sul, adaptadas apenas ao espírito nórdico, que aparece nu e cru nos poemas mitológicos da *Edda*: *Voeluspá*, *Balders draumar*, *Hávamál*, *Grimnismál*, *Voelundarkviða*. Constituem verdadeiro compêndio da mitologia nórdica, de Odin, Thor, Frigg, Freyr, Loki, sem a mínima influência cristã, sem as atenuantes poéticas e subentendidos filosóficos, que o romantismo e Wagner introduziram nas suas versões anacrônicas. O mesmo estado de espírito enforma a historiografia de Snorri Sturluson ⁽¹⁵⁾; a sua *Heimskringla* é uma

- 11) *Lay of Beowulf*, escrito entre 675 e 720.
Edição por F. Klaeber, Boston, 1922.
R. W. Chambers: *Beowulf. An Introduction to the Study of the Poem*. 2.^a ed. Cambridge, 1932.
D. Whitelock: *The Audience of Beowulf*. Oxford, 1951.
- 12) Paulus Diaconus, c. 720-727.
Historia Longobardorum.
Edição: Monumenta Germaniae Historica, Aut. antiqu., vol. II, Hannover, 1878.
F. Dahn: *Paulus Diaconus*. Leipzig, 1876.
A. Vogeler: *Paulus Diaconus und die Origo gentis Longobardorum*. Berlin, 1887.

- 13) G. Neckel: *Die altnordische Literatur*. Leipzig, 1923.
A. Heusler: *Altgermanische Poesie*. Berlin, 1924.
- 14) A compilação da *Edda* foi atribuída pelo descobridor do manuscrito, o bispo Brynjulf Sveinsson, em 1645, a Saemund Frode, c. 1240.
Edições por F. Jónsson, 2.^a ed., 2 vols., Rejkjavík, 1905, e por G. Neckel, 2 vols., Leipzig, 1936.
F. Jónsson: *Den oldnorske og oldislandske Litteraturs Historie*. Vol. I. Kjöbenhavn, 1894.
B. S. Phillpotts: *The Elder Edda*. London, 1920.
- 15) Snorri Sturluson, 1178-1241.
Heimskringla.
Edição por F. Jónsson, Kjöbenhavn, 1893.
F. Paasche: *Snorri Sturluson og Sturlungerne*. Oslo, 1922.

coleção admirável das sagas históricas que se referem aos primeiros séculos da história noruego-irlandesa.

As "sagas" ⁽¹⁶⁾ constituem uma literatura *sui generis*. São relatos rigorosamente históricos, às vezes biográficos, que ora tratam da biografia de uma família inteira, ora se limitam à autobiografia: *Eyrbyggjasaga*, *Egilssaga*, *Grettissaga*, *Vapnfridngasaga* e outras contam a vida dos conquistadores noruegueses da Islândia, a partir do século IX, as lutas sangrentas entre famílias inimigas e irmãos que se odeiam, as batalhas e os extermínios, os adultérios e as vinganças, a vida miserável dos proscritos, as aventuras além-mar, na Inglaterra e, mais tarde, até no Mediterrâneo, na Palestina, na Groenlândia e na América. A *Njálssaga*, sobretudo, oferece um panorama completo dessa gente terrível. O estilo do relato é lacônico, abrupto como a linguagem deles. Não se sente a mínima influência do latim, fato que torna as sagas fenômeno único na literatura medieval. Aquela gente também não é cristã, embora batizada. Não dissimula as paixões violentas, os atos vergonhosos, nem sente remorsos. Do ponto de vista cristão, são monstros.

Os eclesiásticos sabiam de tudo isso. No século XI, o cônego e historiador Adamus de Bremen assusta-se dos germanos setentrionais: não conhecem pudor nem clemência nem arrependimento, a sua aparente ascese só serve para fortalecer o corpo. Até o seu famoso heroísmo é apenas egoísmo e ambição do poder, e a sua lealdade uma lenda; estão sempre dispostos a trair amigos e inimigos. E, apesar de tudo, o cônego devoto não dissimula certa admiração por esses monstros inconvertíveis; ele mesmo também é germano. As suas observações constituiriam o

16) Edições: *Altnordische Sagabibliothek*, por Cederschield, Gering e Mogk, 17 vols., Leipzig, 1892/1927; *Brennu-Njals Saga*, por E. O. Sveinsson, Reykjavik, 1954.
W. A. Craigie: *The Icelandic Sagas*. Cambridge, 1921.
H. Koht: *The Old Norse Sagas*. London, 1931.

melhor comentário de moralista à vida e obra de Egil Skallagrímsson ⁽¹⁷⁾; *viking* violento, que esteve na Noruega e na Inglaterra, expulso e vitorioso, batido e indomável, cruel e nobre, avaro e infame, e um grande poeta. Escrevendo "lausar visur", poemas em louvor de reis e guerreiros, não hesitou em prostituir, por dinheiro, a sua poesia. Em outras canções exulta com as suas próprias conquistas eróticas, que mais se assemelham a estupros, e as suas vitórias, que se parecem com assassinios. Mas era um amigo fiel e amava os seus, e quando lhe morreu o filho, escreveu a admirável canção fúnebre "Sanatorrek", furioso contra o injusto deus Odin e conformando-se com o destino, em resignação estoica. Nenhuma tradução para línguas modernas é capaz de exprimir a força primitiva dos versos finais, em que o poeta, de espírito indomável, espera a própria morte e — até — a eternidade de um inferno:

"Dog skal jæg glad
og uden sorg
med villigt sind
vente doeden."

Pois Egil é o menos "europeu" de todos os poetas da história literária européia: reflete, nos seus poemas, uma primitivíssima economia, quase de silvícolas, e ignora o cristianismo.

O grande monumento dessa mentalidade é a história dinamarquesa de Saxo Grammaticus ⁽¹⁸⁾. Chamaram-lhe

17) Egil viveu no século X. Sua vida é relatada na *Egil Skallagrímssonssaga* (edit. por F. Jónsson, 2.^a ed., Reykjavik, 1924).
A. Bley: *Egil-Studien*. Gent, 1909.
E. Noreen: *Den Norsk-Islaendske Poesien*. Oslo, 1926.
18) Saxo Grammaticus, c. 1150-c. 1120.
Gesta Danorum.
Edição por I. Olrik e H. Raeder, 6 vols., Kjöbenhavn, 1931/1933.
A. Olrik: *Danske Oldkvad. Saks Historie*. Kjöbenhavn, 1898.
L. Pineau: *Saxo Grammaticus*. Tours, 1901.
V. Madsen: *Et Saxproblem*. Kjöbenhavn, 1930.

"Grammaticus" porque foi cônego da catedral de Roeskilde e escreveu em latim. Com efeito, o núcleo da sua obra é a biografia do seu admirado arcebispo Absalon, biografia que constitui, hoje, o livro XIV dos *Gesta Danorum*; pois Saxo continuou a narração histórica além da morte do arcebispo, e, mais tarde, escreveu os 13 livros de introdução, da história antiga e lendária dos dinamarqueses. O latim da obra é duro, mas não bárbaro. Saxo pertence ao número dos humanistas do século XIII da estirpe de Johannes de Salisbury e Alexander de Hales; é o Lívio de sua nação. Como Lívio, inclui as lendas nacionais na sua história, não por credulidade, mas por orgulho. Todas as tradições do Norte lhe são familiares, inclusive as norueguesas e irlandesas; e entre os personagens pseudo-históricos aparece um pálido príncipe de Dinamarca, Amleth. O humanista também se revela nos metros antigos que empregou para traduzir as velhas canções. Só uma parte do tesouro comum da civilização daquele tempo foi completamente esquecida pelo cônego da catedral de Roeskilde: o cristianismo. O nome de Deus não aparece nos *Gesta Danorum*.

Eis a gente que invadiu, a partir do século IX, o Ocidente, devastando-o de maneira impiedosa. Foi então que muitas instituições e monumentos da Antiguidade, já transformados em meros resíduos inúteis pela reagrarização, desapareceram. Foi então que se apagaram os últimos vestígios da vida urbana. Quando os habitantes voltaram para a Treves devastada, contentaram-se com barracas de madeira, colocadas sobre os restos dos muros romanos. Muitas cidades sobreviveram apenas como nomes de comarcas rurais. Criminosos, sectários e feiticeiros residiam nas ruínas do Forum Romanum, que a imaginação popular povoava com espectros e fantasmas, últimas encarnações dos deuses pagãos. Administração não havia; a usurpação dos senhores feudais era lei; famílias, castelos e aldeias fizeram guerras privadas; a *Fehde* ou *feud* — não existe

palavra neolatina para designar o estado de guerra civil permanente entre os feudais — era fenômeno geral. A devastação moral não parou às portas da Igreja Romana, governada por assassinos e suas concubinas: a famosa "pornocracia" romana do século X. A fome chegou aos extremos do canibalismo⁽¹⁹⁾.

A reação veio da Igreja. Em 910, Odo fundou o convento de Cluny. A regularidade da disciplina litúrgica suplantou a anarquia espiritual. A ascese venceu a sujeira física, a intemperança da mesa, a sexualidade desordenada. As portas do convento aboliu-se a propriedade, com todas as conseqüências. A reforma cluniacense limitava-se, no começo, a certos conventos e "igrejas locais". Roma permanecia inacessível. Mas conquistaram-se, enfim, países inteiros, constituindo-se ilhas moralizadas dentro da Igreja universal as igrejas nacionais da França e da Alemanha, das quais os bispos eram cluniacenses: os bispados constituíram os fundamentos da reorganização administrativa. Surgiram, assim, o Estado francês dos Capetings e o Império romano-alemão dos três imperadores de nome Oto. E a idéia da reforma se universalizou. Oto I ainda é um rei alemão; Oto II já tem grandes projetos na Itália; Oto III julga-se César e passa a residir em Roma. Com o universalismo era incompatível a guerra civil generalizada. Os monges promovem uma reação democrática do povo contra os feudais, exaltam a idéia da "Treuga Dei", do armistício pelo amor de Deus. Em 989, conclui-se o pacto de paz geral, em Charroux; em 1000, em Poitiers,

19) Sobre o estado material e moral da Europa, nos séculos IX e X, e depois, existe documentação bastante grande; as conclusões nem sempre são igualmente pessimistas. Cf.:

F. Gregorovius: *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*. 8 vols. Stuttgart, 1859/1872. (Ed. ital., 4 vols. Roma, 1900/1901.)
Chr. Dawson: *The Making of Europe*. London, 1935.

a guerra feudal é solenemente abolida. Aparecem outros monges, os cistercienses, e substituem a guerra pelo trabalho. Com a pacificação e a reconquista da terra devastada ressuscita o conceito da tradição, que recebe, de maneira muito especial, a sanção eclesiástica: o abade Odilo de Cluny († 1048) institui o dia santo de Finados, a primeira festa da Igreja ocidental, que não se conheceu antes no Oriente grego; é a festa da comunhão que liga os vivos aos mortos. Nas almas, nutridas de liturgia, constrói-se um mundo completo, hierárquico, o mundo dos três reinos: inferno, purgatório, paraíso. A pobre vida terrestre é superada por outra vida, espiritual e mais real. É o único momento da história ocidental moderna que tem semelhança, se bem que longínqua, com o “realismo” grego, capaz de construir mundos ideais e de transformá-los em realidades.

Os criadores da nova mentalidade tinham, às vezes, plena consciência disso. Citam-se agora as palavras com as quais Rabanus Maurus exaltou a gramática “imperecível”, quase como se fôsse um sacramento: “Grammata sola carent fato, fortemque repellunt.” Se fôsse apenas disciplina escolar, seria a repetição do experimento carolíngio; e, com efeito, houve, no tempo dos três imperadores de nome Oto, uma tentativa de “renascença otôniana”; a religiosa alemã Hrotswith⁽²⁰⁾ escreveu 8 comédias hagiográficas, em estilo terenciano, primeira tentativa do humanismo cristão para criar um teatro. Desta vez, porém, já não se trata só de exercícios gramaticais de mestres-escolas.

20) Hrotswith von Gandersheim, c. 935 - c. 1000. *Dulcitus; Callimachus; Theophilus*, etc. Edição por K. Strecker, 2.^a ed., Leipzig, 1930. F. Preissl: *Hrotswith von Gandersheim und die Entstehung des mittelalterlichen Heldenlieds*. Erlangen, 1939.

Agora, a gramática rege a língua dos anjos. A nova literatura começa com um cântico interminável de hinos⁽²¹⁾.

Os hinos mais antigos são quase todos anônimos, como a própria liturgia, da qual chegam a fazer parte. A tradição atribui a Rabanus Maurus († 856) o hino admirabilíssimo que clama pelo advento do Espírito Santo:

“Veni, creator Spiritus...
Accende lumen sensibus:
Infunde amorem cordibus”;

outros hinos são atribuídos a Venâncio Fortunato, Teodulfo de Orleães, a nomes famosos do passado. Lugar mais preciso na história literária está reservado a Notker Balbulus († 912)^(21-A), que, ao que parece, inventou uma nova forma litúrgica: a seqüência, poema em versículos, espécie de verso livre; entre os autores — quase sempre incertos — de seqüências, aparece o polígrafo Hermannus Contractus († 1054), que teria sido autor do “Salve, regina misericordiae”, em que os versos

“... ad te clamamus, exsules filii Hevae,
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrymarum valle.”

exprimem a angústia da época.

A seqüência esconde, no seu aparente prosaísmo, certos artifícios, quase claudelianos: cadências que se re-

21) A maior coleção dos hinos medievais foi editada por G. M. Drevés e outros: *Analecta Hymnica Medii Aevi*. 55 vols. Leipzig, 1886/1922.
S. W. Duffield: *The Latin Hymn Writers and Their Hymns*. London, 1890.
U. Chevalier: *Poesie liturgique. Rhythme et histoire*. Paris, 1893.
R. de Gourmont: *Le Latin Mystique*. 3.^a ed. Paris, 1923.
F. J. E. Raby: *A History of Christian-Latin Poetry*. Oxford, 1927.
21A) W. von den Steinen: *Notker der Dichter und seine geistige Welt*. Bern, 1950.

petem, assonâncias e aliterações, rimas internas. Quando o hino se renovou, sob a influência das "renascenças" repetidas, introduziram-se aquêles artifícios em uma linguagem mais clássica, produzindo uma forma nova de poesia, arcaica e "moderna" ao mesmo tempo. São dêsse tipo as poesias de Petrus Damiani⁽²²⁾. Êste asceta furioso, que se flagela duramente a si mesmo, não é menos rigoroso para com o mundo; inimigo feroz do Papa Gregório VII, porque o poder corrompe a alma, e inimigo feroz da filosofia e das letras, porque a cultura corrompe o espírito. Mas esta alma "naturalmente conventual" é também a de um político, no mais alto sentido da palavra, a de um diretor de consciências e homens; e, quando o inimigo das letras pretende exprimir as suas ânsias apocalípticas, a obsessão da morte e do demônio e do último dia do mundo, então lhe ocorrem versos de uma precisão romana:

"Hora novissima, tempora pessima sunt, vigilemus.
Ecce minaciter imminet arbiter ille supremus."

A aliança de asceta visionário e político ascético volta na alma mais suave de Bernardo de Claraval⁽²³⁾. Tam-

22) Petrus Damiani, 1007-1072..

Opuscula (poesias e tratados); *Sermones; Epistulae*.

Edição: Migne, Patrologia latina, vols. XXIV e CXV.

A. Capecelatro: *Storia di S. Pier Damiani e del suo tempo*. 2.^a ed. Roma, 1894.

R. Biron: *Saint Pierre Damien*. Paris, 1908.

A. Wilmart: "Le recueil des poèmes de S. Pierre Damien". (In: *Revue Bénédictine*, XLI, 1929.)

23) Bernard de Clairvaux; 1090-1153.

De consideratione: 125 sermões "de diversis"; 86 sermões sobre o Cântico dos Cânticos.

Edição: Migne, Patrologia latina, vols. CLXXXII-CLXXXV.

R. S. Storrs: *Bernard of Clairvaux. The Times, the Man and His Work*. New York, 1893.

E. Vacandard: *Vie de saint Bernard*. 2 vols. Paris, 1910.

G. Goyau: *Saint Bernard*. Paris, 1927.

J. Calmette et H. David: *Saint Bernard*. Paris, 1953.

bém êle é inimigo do poder corrutor, mas o livro *De consideratione*, dirigido ao Papa Eugênio III, ensina uma política do amor. O rigorismo moral de Bernardo, pregador extático sobre o Cântico dos Cânticos, acaba na contemplação e na união mística, e o seu ascetismo cultural, de que deu testemunho na luta inquisitorial contra Abelardo, é susceptível de efusões líricas. Os hinos, que a tradição lhe atribuiu, não lhe pertencem. Mas nasceram no seu ambiente, porque são do seu espírito o ardor místico do "Jesu dulcis memoria" e a emoção dolorosa do "Salve, caput cruentatum". São os hinos mais sentidos, mais líricos da Igreja latina.

São quase da mesma época numerosos outros hinos, anônimos todos, e na maior parte marianos, que se assemelham bastante aos hinos pseudobernardinis, distinguindo-se, no entanto, pelo lirismo mais musical. A modificação parece puramente literária; mas é de uma importância muito maior.

Os hinos litúrgicos caracterizam-se pela estranha magia da língua: vogais longas, com preferência pelos ditongos; determinadas combinações de sons; recitativos monótonos; a melodia do verso encontra-se "abaixo do limiar dos conceitos intelectuais", como se as palavras fossem feitas para acomodar-se a um ritmo já preexistente, à inaudível harmonia das esferas. Essa magia lingüística é que exprime as angústias apocalípticas e júbilos angélicos do "homo cluniacensis". Pela magia lingüística, o hino representa, em forma adequada, certos sentimentos religiosos — a "majestas tremenda", o "amor mysticus" — que são, por si mesmos, inefáveis: os sentimentos "numinosos"⁽²⁴⁾. Êsse traço característico é comum aos hinos de todas as religiões em certa fase da sua evolução: ressoam hinos assim nos templos budistas e nas sinagogas. O hino litúrgico em língua latina distingue-se pelo fato de conser-

24) R. Otto: *Das Heilige*. 22.^a ed. Berlin, 1932.

var a capacidade de exprimir conteúdos dogmáticos de maneira muito precisa. Naqueles hinos marianos, porém, o ritmo prejudica o conteúdo, transformando o dogma mariano em substrato de uma poesia quase erótica; as cesuras não são determinadas pela lógica da frase, e sim pela música do verso; um elemento musical, a rima, rompe o equilíbrio métrico; os símbolos, que pretendem representar o dogma, tornam-se independentes.

O grande poeta dessa fase é Adam de St. Victor ⁽²⁵⁾. Grande poeta exatamente porque o valor da sua poesia reside mais nas qualidades literárias do que nas qualidades litúrgicas. O poeta do "Salve, mater salvatoris" e do "Ave, virgo singularis" é um criador de símbolos; inventou ou popularizou um conjunto impressionante de metáforas mariológicas. Desde Adam de St. Victor, toda a gente entende imediatamente o

"Rosa mystica,
Turris Davidica,
Turris eburnea,
Domus aurea,
Foederis arca,
Janua coeli,
Stella matutina."

Adam de St. Victor moveu esses símbolos por meio de uma arte extraordinária do verso, de troqueus de 7 ou 8 sílabas, fortemente ritmadas e suavemente rimadas. Arte

25) Adam de St. Victor, c. 1110 - c. 1180.

Dos muitos hinos que se atribuem a Adam, só pequena parte é autêntica; 45, dizem alguns, 14, dizem outros. O grande número das atribuições revela que Adam era o porta-voz poético dos clérigos de sua época.

L. Gautier: *Les oeuvres poétiques d'Adam de St. Victor*. Paris, 1858.

D. S. Wrangham: *The Liturgical Poetry of Adam of St. Victor*. Oxford, 1881.

quase parnasiana, que devia acabar, nos seus imitadores, em rotina.

O hino salvou-se pela influência do grande movimento religioso que deu ímpeto inédito aos sentimentos numinosos do franciscanismo. Mas a última palavra coube à solidificação do sentimento: a volta ao conteúdo dogmático, sem o qual o hino da Igreja perderia a sua significação especial. Por isso, o maior teólogo dogmático da Igreja romana também é o seu maior poeta litúrgico: Tomás de Aquino ⁽²⁶⁾. Os seus poucos hinos — "Pangue, lingua, gloriosi" e "Lauda, Sion, Salvatorem" — reúnem duas qualidades que raramente se encontram na poesia lírica: a maior precisão e a maior musicalidade. Seria possível comentar esses hinos como se fôssem tratados teológicos sobre a eucaristia; ao mesmo tempo, versos como

"Tantum ergo sacramentum
Veneremur cernui:
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui:
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui..."

ficam indelêvelmente na memória, o que é um dos critérios mais seguros da grande poesia.

Esta última fase da hinografia latina tem, outra vez, importância mais do que literária. A Igreja romana não adotou o "credo ut intelligam", algo fideísta, de S. Anselmo, mas tomou como base do seu dogma a filosofia

26) Thomas de Aquino, 1225-1274.

J. Hoffmann: *Verehrung und Anbetung des Sakraments des Altars*. Kempten, 1897.

M. Grabmann: *The Interior Life of St. Thomas Aquinas*. (Trad. ingl.) Milwaukee, 1949.

aristotélica⁽²⁷⁾. Também não foi aos discípulos entusiasmados de S. Francisco, e sim aos filhos eruditos de S. Domingos, que coube a tarefa de construir a catedral da escolástica. Quando ficou pronto o edifício, que o "homo liturgicus" de Cluny começara, era um sistema filosófico, e uma instituição jurídica.

Esse edifício não está, de modo algum, separado do mundo profano. Ao contrário, só agora a Igreja é capaz de vencer os restos do paganismo germânico e penetrar até nos modos da vida profana. As catedrais levantam-se nas *grand'places* das cidades. Em todo o castelo há uma capela particular. Já com os cluniacenses, os ideais cristãos começam a modificar o ideal do guerreiro germânico; começa a esboçar-se o tipo do cavaleiro cristão, do futuro cruzado. As cabeças dessa gente estão cheias de lendas fantásticas, tradições pagãs, lembranças bélicas. Acontece, porém, que a elaboração literária desse mundo ideal é feita, principalmente, por clérigos. As origens da epopéia medieval ligam-se à cristianização definitiva do Ocidente.

A historiografia literária francesa distingue tradicionalmente três ciclos de epopéia medieval: o Ciclo de Carlos Magno, o Ciclo Bretão e o Ciclo Antigo.

O Ciclo de Carlos Magno, a "geste de Charlemagne"⁽²⁸⁾, tem origem histórica. A batalha de Roncesvales, contra os árabes espanhóis, em 15 de agosto de 778, nunca foi esquecida; tornou-se lendária. A memória do herói Rolando acrescentaram-se as lendas locais das igrejas, si-

27) O significado da transição, de Anselmo a Thomas, é bem explicado em:
W. von den Steinen: *Vom Heiligen Geist des Mittelalters*. Berlin, 1928.

28) G. Paris: *Histoire poétique de Charlemagne*. 2.^a ed. Paris, 1905.
J. Bédier: *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*. 3.^a ed. 4 vols. Paris, 1925.
F. Schuerr: *Das alfranzoesische Epos*. Stuttgart, 1926.
J. Crosland: *The Old French Epic*. Oxford, 1951.

tuadas nos caminhos da romaria para Santiago de Compostela, a qual tinha que passar por aqueles lugares de recordações bélicas. E os clérigos daquelas igrejas eram os que, conforme a hipótese de Bédier, elaboraram as lendas épicas. A intervenção de Carlos Magno e dos "pares" na aquela luta introduziu extensa matéria de outra proveniência, lembranças de guerras feudais francesas, na própria França e em todo o mundo; tradições germânicas, pedaços do ciclo bretão, lembranças das Cruzadas contribuíram também para a elaboração de numerosas gestas em torno da "geste de Charlemagne". *Guillaume d'Orange*, *Aimeri de Narbonne*, *Enfances Ogier*, *Berte aux grands pieds*, *Elie de Saint-Gilles*, *Fierabras* pertencem mais diretamente ao ciclo central. Em *Doon de Mayence*, *Renaud de Montauban*, *Raoul de Cambrai*, *Girart de Roussillon*, Carlos Magno aparece menos simpático; porque essas gentes tratam da luta dos feudais contra o poder real, refletindo a época anterior à "Treuga Dei". Enfim, em *Enfances Godefroy*, *Chevalier au Cygne* e na *Chanson d'Antioche* aparecem as Cruzadas. O conjunto, muito heterogêneo, constitui a "Geste française".

O Ciclo Bretão⁽²⁹⁾, no qual se destacam os feitos do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, as aventuras de Gavain, Lancelot, Tristão e Isolda, Parcifal e a Demanda do Santo Graal, tem origem céltica. Na *Historia Britonum*, de Nennius, obscuro historiador latino do século VIII, Artur aparece como herói dos celtas britânicos con-

29) P. Marchot: *Le roman breton en France ou Moyen Âge*. Paris, 1898.

A. Nutt: *Celtic and Medieval Romance*. London, 1899.

W. Lewis Jones: *King Arthur in History and Legend*. Cambridge, 1920.

I. D. Bruce: *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300*. 2 vols. Goettingen, 1923/1924.

F. K. Chambers: *Arthur of Britain*. London, 1927.

F. Fauriol: *La légende arthurienne*. 3 vols. Paris, 1929.

J. Marx: *La Légende Arthurienne et le Graal*. Paris, 1952.

tra os invasores anglo-saxões. As versões autenticamente célticas da lenda estão no *Mabinogion*, coleção de narrações na língua do País de Gales; aqui a figura de Artur e dos cavaleiros já perdeu todo o caráter histórico, achan-do-se inteiramente transformados pela vivíssima imagina-ção céltica, nutrida de lendas de feiticeiros, fadas, flores-tas encantadas, castelos misteriosos, espectros. O *Mabino-gion*, na sua forma atual, foi redigido só no século XIV; os seus heróis célticos já têm a feição de cavaleiros fran-co-normandos. Para o mundo não céltico, a mesma trans-formação foi operada pelo "historiador" Geoffrey of Mon-mouth (29-A), cuja fantástica *Historia regum Britanniae* foi escrita entre 1135 e 1138; parece que Geoffrey preten-deu criar, intencionalmente, um *pendant* inglês da geste francesa. O último retoque, enfim, foi de natureza religio-sa. Deu-se sentido cristão a certos episódios do ciclo, e como episódio final apareceu, em vez da viagem do rei Artur para a ilha de Avalun, paraíso dos celtas, a Deman-da do Santo Graal e a transformação da Távola Redonda de grupo de cavaleiros aventureiros em irmandade de cru-zados místicos.

O Ciclo Antigo (30) representa a sobrevivência de cer-tos temas greco-romanos, tratados de maneira anacrônica como se os heróis e heroínas de Homero e Virgílio fôssem

29A) L. Keeler: *Geoffrey of Monmouth and the Later Latin Chro-niclers*. Berkeley, 1946.

30) A. Joly: *Benoit de Saint-More et le Roman de Troie, ou Méta-morphoses d'Homere et de l'épopée gréco-latine au Moyen Âge*. 2 vols. Paris, 1870/1871.

P. Meyer: *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Âge*. 2 vols. Paris, 1886.

W. Greif: *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojasage*. Marburg, 1886.

E. Faral: *Recherches sur les sources latines des contes et ro-mans courtois*. Paris, 1913.

A. Graf: *Roma nella memoria e nelle immaginazione del medio evo*. 2.ª ed. Torino, 1923.

G. Cary: *The Medieval Alexander*. Cambridge, 1956.

cavaleiros e damas medievais. A Idade Média ignorava as epopéias homéricas. Conheceu apenas duas abstrusas versões da decadência latina: as *Ephemeris Belli Troiani*, de um pretense grego Dictys Cretensis, que foram tradu-zidas, no século IV da nossa era, pelo romano não menos obscuro Quintus Spetimus; e a *De excidio Troiae Historia*, de um falso frígio Dares, do século V. Dictys e Dares dis-tinguem-se de Homero, não só por alguns valores literários, mas pelo ponto de vista. Tomam o partido dos troianos contra os gregos, e disso gostavam os cavaleiros e damas medievais, porque simpatizavam com o casal adulterino Pá-ris e Helena. Motivos parecidos causaram a popularidade de um episódio da *Enéida*: Enéias e Dido. As versões roma-nescas das conquistas e viagens de Alexandre Magno sa-tisfizeram a curiosidade geográfica. E um acaso incom-preensível deixou sobreviver a fastidiosa *Tebaida*, de Está-cio, da qual existem umas filhas medievais, igualmente feias. Em geral, a Idade Média viu os enredos de Homero e Virgílio pelos olhos de Ovídio; o interesse no assunto era principalmente erótico, de trovadores e clérigos ena-morados; o Alexandre Magno medieval não era — como acontece, em geral, com a literatura de viagens — um herói de evasão, e sim um trãnsfuga do mundo fechado dos cas-telos e das igrejas. Era difícil encontrar sentido religioso na "matière antique". Em todo o caso, justificou-se o in-terêsse por Tróia e pelo troiano Enéias, por terem sido os troianos que fundaram Roma, mais tarde capital do cris-tianismo, de modo que as aventuras amorosas de Páris e Enéias estavam preestabelecidas no plano da Providência; e o aventureiro Alexandre Magno foi interpretado como símbolo do homem que viaja, sempre insatisfeito, até o fim do mundo, para encontrar a verdade divina. Essas inter-pretações não passaram de artifícios; não é possível ne-gar que o ciclo antigo e a maneira de tratá-lo represen-taram uma irrupção de espírito leigo.

Com exceção de algumas poucas grandes obras, as versões dos três ciclos são de um valor literário muito diminuto; o melhor lugar para estudá-los poderia encontrar-se entre os produtos romanesco da alta e baixa Idade Média. O interesse histórico, porém, é muito grande e situa a questão das origens dos três ciclos entre os problemas da origem da literatura profana medieval; as "gestes" estão nos começos das literaturas francesa e espanhola, com irradiações importantes para a Alemanha, a Itália, a Europa inteira.

O problema assemelha-se à questão homérica, e nasceu, realmente, com ela. O romantismo, grande admirador da poesia popular e admirador do gênio coletivo, acreditava que no começo da literatura havia pequenos poemas populares, de autoria anônima, reunidos depois por "redatores" pessoalmente sem importância; esta solução satisfaz também a admiração dos românticos ao gênio instintivo e o desprezo à epopéia intencionalmente feita do classicismo. Deste modo, Lachmann extraiu do *Nibelungenlied* 20 "canções originais", que teriam constituído a base da redação posterior. Fauriel fez a mesma operação cirúrgica com a *Chanson de Roland*, e Durán com o *Poema del Cid*. Enfim, Gaston Paris organizou a teoria definitiva: no começo havia canções curtas, "cantilènes" de origem popular, que foram reunidas, depois, em epopéias coerentes, as quais, afinal, se dissolveram em "romances", no sentido espanhol da palavra *romance* ⁽³¹⁾.

Após as primeiras dúvidas, expostas por Milá y Fontanals, vieram os estudos de Rajna ⁽³²⁾, Bartsch, Bédier e Menéndez Pidal, que inverteram o estado das coisas. Admitem eles que canções curtas comparáveis às do "Romanero" espanhol constituem produtos de decomposição, mas evidenciam o fato principal: o ponto de vista poético das

31) G. Paris: *Histoire poétique de Charlemagne*. 2.^a ed. Paris, 1905.

32) P. Rajna: *Origine dell' epopea francese*. Firenze, 1884.

baladas primitivas é tão diferente que dêle nunca poderia partir o espírito épico. As novas teorias foram confirmadas — sem que até hoje se tenha dado a isto muita importância — pelos estudos de folclore e da exegese bíblica. As leis segundo as quais nasce a literatura oral são iguais no mundo inteiro ⁽³³⁾; a origem dos seus produtos pode ser determinada pelo estilo, que varia conforme o "lugar na vida", conforme o fim prático que as obras da literatura popular sempre têm, de modo que existem diferenças nítidas entre lenda, parábola, conto, etc. A aplicação desses princípios à exegese crítica do Novo Testamento deu os resultados importantes da "Formgeschichtliche Schule" (K. L. Schmidt, R. Bultmann, M. Dibelius) ⁽³⁴⁾; o método está, aliás, em relação com o da "Gestaltpsychologie". Chega-se a uma verdadeira "biologia da lenda". Como qualidades essenciais da lenda primitiva notam-se a falta de começo e fim do enredo e o gosto da repetição, que são também qualidades típicas da epopéia primitiva, das "gestes". As canções revelam-se produtos de decomposição, e as grandes "epopéias populares" medievais, que têm começo e fim, apresentam-se como obras de poetas individuais, se bem que anônimos.

A primeira vítima das novas teorias é a classificação tradicional das "gestes" em 3 ciclos. Quanto ao espírito que preside ao tratamento dos assuntos, é perfeitamente o mesmo nas obras dos três ciclos, de modo que a classificação conforme os assuntos não se justifica. Quanto aos próprios assuntos, o ciclo bretão relaciona-se pouco com as lendas célticas que lhe serviriam de base, e o ciclo antigo nada tem que ver com os modelos greco-romanos: as "gestes" desses dois ciclos são criações tardias e artifi-

33) A. Olrik: "Die epischen Gesetze der Volksdichtung". (In: *Zeitschrift fuer deutsches Altertum*, 1909, n.º 1.)

34) Informação sumária em: J. Baruzi: *Problèmes d'histoire des religions*. Paris, 1935.

ciais. Resta a "geste de Charlemagne", que, no entanto, não está isolada na Europa; o *Poema del Cid* e o *Nibelungenlied* estão ao lado da *Chanson de Roland*. São as três primeiras criações importantes das literaturas nacionais da Europa.

Segundo a opinião de certos críticos estrangeiros, os franceses exageraram o valor da *Chanson de Roland* ⁽³⁵⁾; a "geste" não poderia comparar-se às grandes epopéias populares das outras nações. Essa opinião não se justifica. É verdade que a *Chanson de Roland* carece de arte consciente, de "poesia feita"; mas as outras epopéias populares estão no mesmo caso. O valor dessas produções reside na capacidade de representar uma nação, uma época. Com a nação francesa dos tempos posteriores, nação de patriotas-cristãos, a *Chanson de Roland* pouco tem que ver. Rolando e outros personagens revelam devoção cristã; porém esta não é motivo da sua ação. E patriotismo, no sentido moderno, a Idade Média não o conheceu. A "dulce France", a palavra chave do poema, só revela que o último redator do texto atual conhecia Virgílio, mas o espírito da obra não é virgiliano. Os costumes que a epopéia apresenta são um grande anacronismo; os guerreiros do século VIII aparecem como cavaleiros feudais; está em contradição com isso o exagêro, evidentemente primitivo, das forças físicas e das façanhas corporais. Sentimentos mais delicados não existem — além do forte sentimento de honra — e não há nenhum vestígio de psicologia. Mas, com isso, o poema

35) O texto atual da *Chanson de Roland* foi redigido entre 1098 e 1100, ou por volta de 1120, conforme outra tese. O "Tuoldus" que assina no fim do manuscrito da biblioteca de Oxford, não é o autor, mas o copista.

Primeira edição por Fr. Michel, 1837.

Edições por Ch. Samaran, Paris, 1934, e por R. Mortier, Paris, 1948.

J. Bédier: *Commentaires sur la Chanson de Roland*. Paris, 1927.

E. Faral: *La Chanson de Roland*. Paris, 1934.

E. Mireaux: *La Chanson de Roland*. Paris, 1943.

está perfeitamente caracterizado. Os costumes feudais e as expressões religiosas não passam de um verniz. A *Chanson de Roland* representa a época em que os franceses estavam mal cristianizados, e, por assim dizer, ainda não eram franceses. Eram francos. Assim como no *Poema del Cid* castelhano subsiste espírito visigótico, e assim como no *Nibelungenlied* alemão subsiste espírito escandinavo, assim também a *Chanson de Roland* pertence à época da transição entre a barbaria germânica e a civilização francesa. A esta última deve simplesmente a existência. A primeira deve a grandeza sombria das cenas mais famosas, da despedida de Rolando, e da sua morte. A *Chanson de Roland* é, dentro da literatura francesa, como um monumento que está tão distante de nós que mal se lhe enxergam os contornos; a Idade Média considerava a epopéia como monumento do feudalismo valente, na luta contra os infiéis, e o romantismo considerava-a como monumento do patriotismo religioso. Na verdade, a *Chanson de Roland* é um dos grandes e um dos mais fortes poemas bárbaros da literatura universal. Em toda a literatura francesa posterior não existe, porém, tradição de barbaria, nem outra tradição épica nem, por isso, outra grande epopéia.

Ruy Díaz de Vivar, herói de lutas dos espanhóis contra os árabes, e de outras lutas de senhor feudal contra o seu rei, morreu em 1099; o *Poema del Cid* ⁽³⁶⁾ foi redi-

36) O texto atual do *Poema del Cid* foi redigido por volta de 1140. O autor era provavelmente natural de Medinaceli. "Per Abbat" é o copista do manuscrito de 1307.

Primeira edição por Tomás Antonio Sánchez, 1779.

Edição por R. Menéndez Pidal, 2.^a ed. 3 vols. Madrid, 1944/1946.

R. Menéndez Pidal: *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*. Paris, 1910.

R. S. Rose e L. Bacon: *The Lay of the Cid*. Berkeley, 1919.

R. Menéndez Pidal: *La España del Cid*. Madrid, 1929.

P. Salinas: "The Reproduction of Reality: The Poem of the Cid". (In: *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Baltimore, 1940.)

Dám. Alonso: "Estilo y creación en el poema del Cid". (In: *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires, 1944.)

gido por volta de 1140, isto é, imediatamente após os acontecimentos. Esse fato explica a exatidão geográfico-histórica do poema. Ao passo que na *Chanson de Roland* os acontecimentos históricos se transformam em façanhas sobre-humanas e a geografia é fabulosa, é possível acompanhar o Cid no mapa e nos anais. Tudo está certo, e Menéndez Pidal pôde estabelecer a relação mais íntima entre a epopéia e, por outro lado, a história e a sociedade espanholas do século XI. Contudo, o *Poema del Cid* não é uma crônica ritmada. É — o que a *Chanson de Roland* não é — uma obra de arte, intencionalmente feita, da qual Dámaso Alonso pôde analisar o estilo. Não se compõe de “cantilênes” anteriores, mas está dividido em três partes bem distintas, em composição simétrica: o conflito do herói com o poder real, e o seu destêrro; o casamento das suas filhas com os infantes de Carrión; e a ação do Cid contra os genros covardes e traidores. O que a imaginação popular considera como assunto principal do poema — a luta contra os árabes e a conquista de Valência — é apenas a consequência do seu destêrro, e fica reduzido, à luz da análise da composição, a valor episódico. Resta explicar o forte acento patriótico-religioso da epopéia, no sentido do “patriotismo” medieval. Menéndez Pidal afirma, com toda a razão, o fundo germânico, visigótico, da inspiração do poema. Não é possível, porém, negar a influência francesa. A literatura francesa é a mais poderosa entre as medievais, irradiando influências por toda a parte. Assim como o exemplo da “geste de Charlemagne” inspirou Geoffrey de Monmouth na transformação de confusas lendas célticas em romances de cavalaria feudal, assim a *Chanson de Roland* inspirou a um anônimo de Medina-celi a idéia de cantar o Cid como herói da guerra nacional contra os infiéis. Neste sentido, o *Poema del Cid* é uma “geste”; mas é uma gesta espanhola, ou antes — mais exatamente — uma gesta castelhana, “dura e sólida como os muros românticos de Ávila”. O Cid do poema não tem

nada da bravura romântica que a imaginação dos povos do Norte dos Pireneus acredita encontrar na Espanha. É um castelhano sóbrio, leal, mas com vontade indomável de independência pessoal, com forte senso de justiça, cruel e violento às vezes, capaz de elevações sublimes, mas desconfiado e avarento como um camponês da sua terra. O poema está escrito como se o próprio Cid o tivesse feito: com realismo sóbrio, sem intervenção de forças sobrenaturais, e principalmente sem retórica.

“De Castiella la gentil exidos somos acá,
Si con moros non lidiáremos, no nos darán el pan.”

Eis a chave do poema: o Cid luta contra os árabes para ganhar o pão, a vida, porque está desterrado. Em primeiro plano, é ele o revoltado feudal contra o rei, o primeiro revolucionário espanhol; por isso é intensamente popular, por isso têm ele e o seu poema todos os traços característicos do homem castelhano e da sua natureza. Mas o ambiente em que o poema foi redigido era o da *Chanson de Roland*, do feudalismo de cruzados. Dêste modo, o herói popular transformou-se em herói nacional e herói de cruzada. Assim como na *Chanson de Roland*, influências “clericais”, quer dizer, dos clérigos, transfiguraram as virtudes pouco cristãs do herói bárbaro. Rolando e o Cid representam fases da cristianização pelas quais Egil Skallagrímsson nunca passara. A memória popular, porém, acertou bem: o Cid é a encarnação do caráter espanhol antigo, e o seu poema é o monumento mais notável — porque o mais antigo — da literatura espanhola.

Quanto ao *Nibelungenlied* ⁽³⁷⁾, Carlyle exprimiu a opinião seguinte: “The city of Worms, had we a right ima-

37) O *Nibelungenlied* foi redigido entre 1190 e 1200, provavelmente na Austria. O texto existe em três redações diferentes: os manuscritos A (Muenchen), B. (St. Gallen) e C. (Donauesschingen). — Primeira edição completa por Chr. H. Mueller, 1782. Edições críticas: Ms. B por K. Bartsch, 7.^a ed., Leipzig, 1821.

gination, ought to be as venerable to us moderns as any Thebes or Troy was to the ancients." Desde então, popularizaram-se muitas traduções — o alemão medieval é uma língua diferente do alemão moderno e não imediatamente compreensível a leitores modernos; e o drama musical de Wagner conquistou o mundo. Mas a exigência de Carlyle não encontrou eco. Em parte, porque não se trata de Worms ou só de Worms, que aparece apenas na primeira parte do poema. A epopéia acaba com os versos:

".... ritter unde vrouwen weinen man dâ sach,
dar tuo die edeln knehte, ir lieben friunde tôt,
hie hat daz maere ein ende: daz ist der Nibelungen nôt."

— com o lamento geral de homens e mulheres "pela desgraça dos Nibelungen". "Nibelungen nôt", "Desgraça dos Nibelungen", seria o título adequado do poema, porque se refere à parte mais importante: à segunda. A cena dessa segunda parte fica localizada na Áustria, às margens do Danúbio, na corte do rei Etzel (Átila), que casou com Cremilda, a viúva de Sigefredo; ela o instigou a convidar os Nibelungen, Hagen e os outros assassinos de Sigefredo, para mandar matá-los; e eles caem, apesar da culpa sinistra, com heroísmo sombrio, grandioso até. Compreende-se, no fim, o lamento de um mundo em agonia, em "nôt". Mas isso não tem nada com a cidade renana de

Ms. C por W. Braune, Leipzig, 1920.

T. Abelung: *Das Nibelungenlied und seine Literatur*. 2 vols. Leipzig, 1907/1909.

J. Koerner: *Das Nibelungenlied und die Klage*. Leipzig, 1920.

A. Heusler: *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*. 2.^a ed. Dortmund, 1922.

E. Tonnellat: *La chanson des Nibelungen*. Paris, 1926.

A. Jolivet: *La chanson des Nibelungen*. Paris, 1942.

Kurt Wais: *Die fruehe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes*. Tuebingen, 1953.

Fr. Panzer: *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt*. Stuttgart, 1955.

Worms. Lá se perpetrara o assassinio, e o começo da primeira parte passa-se até na Islândia, onde Sigefredo, por meio de um truque, conquistou Brunilda, entregando-a ao rei Gudrun e iniciando, assim, a série de perfídias, crimes e mortes, que o poema celebra. A composição do *Nibelungenlied* é assimétrica. O texto atual foi redigido na Áustria, por volta de 1200, baseando-se, conforme Heusler, numa lenda de Brunilda, de origem franco-renana, com vestígios da mitologia nórdica, e, por outro lado, em uma lenda dos burgundos Hagen e Gudrun, de origem austríaca e baseada em acontecimentos históricos; pode ser que essas duas lendas tenham existido antes, em forma de canções épicas — não o sabemos. A redação final foi feita por um poeta de gênio extraordinário, transformando os acontecimentos confusos da saga em série lógica de crimes, vinganças e expiações, acabando por um cântico de lamentos; é a única obra "moderna" em que existe algo do espírito da tragédia grega. O autor anônimo empregou os processos da epopéia medieval, das "gestes", transformando as personagens em cavaleiros feudais e damas de castelo. Mas não conseguiu bem essa transformação, porque se esqueceu de um elemento importante: o cristianismo. Fala-se de igrejas, e aparece até um capelão. Mas os Nibelungen, assim como os seus inimigos, não sabem nada do Evangelho. São cavaleiros cristãos, mas agem segundo o código dos heróis das sagas islandesas, e ninguém os repreende. Sigefredo enganou Brunilda; mas continua como herói luminoso. Hagen assassinou, mas a sua morte em combate não é expiação, e sim resignação estoica em face do destino. Cremilda vinga uma perfídia monstruosa, repetindo-a por sua vez, e no fim ela é, chorando e desesperando, uma espécie de Grande Mãe das mitologias primitivas, lamentando o fim da era dos deuses noturnos. O *Nibelungenlied* é o canto fúnebre do mundo germânico pagão. Revela que no século XIII o cristianismo ainda não tinha penetrado a fundo na alma alemã. Antes, os alemães preci-

aram esquecer a sua epopéia nacional, que, apesar dos esforços dos germanistas e poetas modernos, não ressuscitou realmente. Só na época da Reforma se completou a cristianização dos alemães e começou a formar-se a nação alemã.

As "epopéias nacionais" pertencem, literariamente, à poesia dos clérigos e trovadores da alta Idade Média. Mas quanto ao espírito que as enforma, pertencem a uma época anterior. Terminam a pré-história pagã dos povos europeus e iniciam a formação das nações cristianizadas; ao mesmo tempo, introduzem no universalismo medieval o germe da dissolução lingüística. São as primeiras grandes obras em "vulgar". Eis o papel das epopéias nacionais, na França, na Espanha e na Alemanha. Os ingleses não têm epopéia nacional — o *Beowulf* não pode ser considerado assim; a eles, a situação insular deu outros meios para definir sua nacionalidade. Tampouco têm epopéia nacional os italianos, porque os patrícios do Papa, vigário de Cristo e chefe da Igreja universal, constituíram a "Nação internacional". Eles, a nação da Igreja, seguiram o caminho da Igreja; na Itália construiu-se, sobre a base do sistema filosófico, a epopéia universal de Dante.

CAPÍTULO II

O UNIVERSALISMO CRISTÃO

A COMPARAÇÃO entre a arquitetura das catedrais góticas e a arquitetura lógica dos sistemas escolásticos é um lugar-comum dos estudos medievalistas; parece só metáfora. Revelou-se, porém, que as plantas e a decoração escultórica das catedrais obedeceram realmente a um plano, fornecido pelos construtores da teologia e da metafísica; todos os pormenores correspondem ao plano com a maior precisão ⁽¹⁾. Os elementos básicos comuns, que conferem ao pensamento medieval a estrutura arquitetônica, e à arquitetura medieval a significação teológico-filosófica, são o modo de pensar hierárquico e a idéia da ordem universal, revelada naquelas correspondências. Um mundo governado espiritualmente pela hierarquia eclesiástica e materialmente pela hierarquia feudal não pode pensar de maneira diferente. Tudo, no mundo visível e no mundo invisível, tem o seu lugar definido na hierarquia das criaturas, instituições e coisas, e as dúvidas eventuais se resolvem pela correspondência exata "*visibilium omnium et invisibilium*". Com efeito, a base desse pensamento encontra-se no Credo: "*et incarnatus est de Spiritu Sancto*". Pela encarnação de Deus, o mundo material foi santificado; tornou-se símbolo e reflexo do outro mundo. O mundo é um símbolo — eis uma idéia bem medieval; em consequên-

1) T. Gurza: "*La Catedral y la Summa*". (In: *Del cristianismo y la edad media*. México, 1943.)

E. Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York, 1957.

saram esquecer a sua epopéia nacional, que, apesar dos esforços dos germanistas e poetas modernos, não ressuscitou realmente. Só na época da Reforma se completou a cristianização dos alemães e começou a formar-se a nação alemã.

As "epopéias nacionais" pertencem, literariamente, à poesia dos clérigos e trovadores da alta Idade Média. Mas quanto ao espírito que as enforma, pertencem a uma época anterior. Terminam a pré-história pagã dos povos europeus e iniciam a formação das nações cristianizadas; ao mesmo tempo, introduzem no universalismo medieval o germe da dissolução lingüística. São as primeiras grandes obras em "vulgar". Eis o papel das epopéias nacionais, na França, na Espanha e na Alemanha. Os ingleses não têm epopéia nacional — o *Beowulf* não pode ser considerado assim; a eles, a situação insular deu outros meios para definir sua nacionalidade. Tampouco têm epopéia nacional os italianos, porque os patrícios do Papa, vigário de Cristo e chefe da Igreja universal, constituíram a "Nação internacional". Eles, a nação da Igreja, seguiram o caminho da Igreja; na Itália construiu-se, sobre a base do sistema filosófico, a epopéia universal de Dante.

CAPÍTULO II

O UNIVERSALISMO CRISTÃO

A COMPARAÇÃO entre a arquitetura das catedrais góticas e a arquitetura lógica dos sistemas escolásticos é um lugar-comum dos estudos medievalistas; parece só metáfora. Revelou-se, porém, que as plantas e a decoração escultórica das catedrais obedeceram realmente a um plano, fornecido pelos construtores da teologia e da metafísica; todos os pormenores correspondem ao plano com a maior precisão⁽¹⁾. Os elementos básicos comuns, que conferem ao pensamento medieval a estrutura arquitetônica, e à arquitetura medieval a significação teológico-filosófica, são o modo de pensar hierárquico e a idéia da ordem universal, revelada naquelas correspondências. Um mundo governado espiritualmente pela hierarquia eclesiástica e materialmente pela hierarquia feudal não pode pensar de maneira diferente. Tudo, no mundo visível e no mundo invisível, tem o seu lugar definido na hierarquia das criaturas, instituições e coisas, e as dúvidas eventuais se resolvem pela correspondência exata "visibilium omnium et invisibilium". Com efeito, a base desse pensamento encontra-se no Credo: "et incarnatus est de Spiritu Sancto". Pela encarnação de Deus, o mundo material foi santificado; tornou-se símbolo e reflexo do outro mundo. O mundo é um símbolo — eis uma idéia bem medieval; em consequên-

1) T. Gurza: "La Catedral y la Summa". (In: *Del cristianismo y la edad media*. México, 1943.)
E. Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York, 1957.

cia, todos os seus pormenores têm qualquer significação além da significação material e literal, prestam-se à interpretação alegórica. A alegoria é o método de pensar medieval; tem a função que exerce o experimento no pensar científico moderno. Com a alegoria, resolvem-se dúvidas e problemas. O resultado da alegorização do mundo é o estabelecimento de uma ordem perfeita na hierarquia do Universo; em tudo age o espírito de Deus. O mundo é o reino do Espírito Santo. Eis o ideal do imperador Oto III, residindo em Roma, em comunhão fraternal com o Papa Silvestre II. Mas Lúcifer também aspira ao título de "príncipe deste mundo", e faz uma tentativa bem-sucedida para encarnar-se nos poderes temporais. No começo, a ciência angélica serviu, sem escrúpulos, ao poder temporal; a chamada "Renascença otônica", florescência dos estudos clássicos nos conventos do século X, está intimamente ligada à casa reinante; Gerberga, que ensinou a religiosa Hrotswith de Gandersheim a escrever comédias cristãs no estilo e latim de Terêncio, é sobrinha do imperador Oto I. Dessa estirpe nascerão, porém, polemistas terríveis, aos quais responderão os polemistas não menos terríveis do Papado, todos em língua latina e com as armas da ciência clerical. De ambos os lados da barricada lutam arcebispos, bispos, cônegos e doutores. O mundo literário-científico dos séculos XI, XII e XIII, já muito antes da vitória definitiva do Papa sobre o imperador, era um mundo clerical. O reino literário do Espírito Santo.

A ciência e a literatura dos clérigos estavam escritas na língua da liturgia. Para aprender a dominar essa língua, era preciso cultivar os clássicos. Entre 1070 e 1140 situa-se um grande movimento, de consequências incalculáveis, em favor dos estudos clássicos: a chamada "Renascença do século XII" ou "Proto-Renascença" (2). Tem o seu centro na França, fato que provocou certas reivindica-

2) Ch. H. Haskins: *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, 1927.

ções no sentido de atribuir todo o movimento renascentista europeu a fontes francesas (3). Esse exagero prejudicaria a compreensão das renascenças italianas. Mas o fato geográfico está certo, e explica-se pela evolução especial da Igreja francesa, por volta do ano 1100, que é uma das grandes datas críticas da história universal.

Naquele tempo, a Igreja, que se regia, até então, segundo os princípios do feudalismo e levava uma vida principalmente agrária, começou a urbanizar-se. Com a evolução da vida urbana, sobretudo na França e na Bélgica, os centros eclesiásticos deslocaram-se dos campos para as cidades, dos conventos para os bispados. A consequência foi uma reforma do ensino (4). As escolas conventuais perderam a sua importância; foi então que Sankt Gallen entrou em decadência. Sucederam-lhes as escolas episcopais, nas cidades. Uma das primeiras e mais famosas entre elas é a escola de Chartres, fundada em 990, pelo bispo Fulbert, e na qual ensinaram os escolásticos platonizantes Bernard de Chartres, Gilbert de la Porrée e Thierry de Chartres (5), espíritos de uma liberdade surpreendente, com veleidades de poesia e ciências naturais. Das escolas episcopais nascem as primeiras universidades: Paris, Montpellier, Tolosa, Cambridge — universidades eclesiásticas, nas quais ensinam, como nas escolas episcopais, os *magistri*. Estão ao lado das universidades municipais, domínio dos *scolares*: Bolonha, Pádua, Siena (6).

Os conhecimentos literários da gente universitária — mesmo fora das disciplinas profissionais: Teologia, Filoso-

3) Ch. Nordstroem: *Moyen Age et Renaissance*. Paris, 1933.

4) G. Paré, A. Brunet et P. Tremblay: *La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement*. Ottawa, 1934.

5) A. Clerval: *Les écoles de Chartres au Moyen Age du Ve au XVe siècle*. Paris, 1895.

6) H. Rashdall: *The Universities of Europe in the Middle Ages*. 3 vols. Oxford, 1936.

N. Schachner: *The Medieval Universities*. London, 1938.

fia, Jurisprudência, Medicina — eram muito extensos, mais do que em geral se acredita, e, em parte, mais vastos do que em plena Renascença⁽⁷⁾. Pode servir de exemplo a então famosa escola do gramático Eberard de Béthune (por volta de 1210): leram-se, aí, Virgílio, as sátiras de Horácio, Ovídio (inclusive as poesias eróticas), Lucano, Estácio, Pérsio, Juvenal, Fedro, Claudiano e Boécio, além de numerosas obras latinas de autores medievais; não se menciona, porém, Terêncio (leitura preferida nos conventos), nem Plauto e Marcial, igualmente muito lidos em outras escolas. O agostinho inglês Alexander Neckham (1157-1217) escreveu para o ensino monástico o *Mythographus*, manual da mitologia pagã. Um quadro quase completo de conhecimentos clássicos apresenta o famoso polígrafo Vincentius de Beauvais († c. 1264). No seu tratado didático *De eruditione filiorum nobilium*, A. Steiner⁽⁸⁾ contou a par de 148 citações de Jerônimo e 75 de Agostinho, 60 citações de Ovídio, 57 de Sêneca e 39 de Cícero. Na sua enorme enciclopédia *Speculum maius*, que trata em 9865 capítulos de tudo o que existe e de muitas outras coisas, Vincentius utilizou Plauto, Terêncio, César, Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Manílio, Vitruvius, Fedro, Lucano, Pérsio, Sêneca, Plínio, Estácio, Juvenal, Quintiliano, Suetônio, Apuleio e Marcial, além de muitos autores gregos em tradução latina; Vincentius desconhece, porém, Lucrécio, Catulo, Lívio e Tácito. Esses extensos estudos latinos serviam, em primeiro plano, para fins gramaticais: tratava-se de dominar a língua da liturgia, da teologia e filosofia, e da jurisprudência. A época dos clérigos não as concebia em outra língua, e a consequência foi a uniformidade internacional das instituições medievais.

7) J. E. Sandys: *History of Classical Scholarship from the Sixth Century. B. C. to the End of the Middle Ages*. 3.^a ed. T. I. Cambridge, 1930.

8) A. Steiner: *Vincent of Beauvais. De eruditione filiorum nobilium*. Cambridge, Mass., 1938.

Brunetière abre o seu *Manuel de l'histoire de la littérature française* com uma citação de Tocqueville: "J'ai eu l'occasion.... d'étudier les institutions politiques du Moyen Âge en France, en Angleterre et en Allemagne; et, à mesure que j'avanciais dans ce travail, j'étais rempli d'étonnement en voyant la prodigieuse similitude qui se rencontre en toutes ces lois". Isso se aplica também às instituições universitárias e às atividades literárias. O "internacionalismo" da Idade Média é muito forte. Mas aquela citação convém particularmente para abrir o estudo da literatura francesa medieval: na Idade Média, a literatura francesa dominou a Europa inteira, fornecendo às outras literaturas os assuntos, os gêneros, os metros, a mentalidade. O fenômeno não pode ser explicado sem consideração do fato de que a França dos séculos XII e XIII também era o centro de uma outra literatura, em língua latina; a literatura francesa da época não passa, com poucas exceções individuais, de um órgão intermediário, em língua "vulgar", entre a literatura latina e as novas literaturas nacionais. A literatura latina medieval é a expressão do internacionalismo medieval.

A literatura latina medieval⁽⁹⁾ é imensamente vasta; mas está morta, isto é, não se continua, e a sua extensão é um dos obstáculos a uma apreciação mais justa. Eis porque subsistem idéias errôneas com respeito ao caráter unilateral, puramente eclesiástico, dessa literatura: parece composta de hinos litúrgicos e vidas de santos. Com efeito, a hinografia constitui parte essencial da literatura latina média; mas no século XII o hino, que é uma criação de

9) A. Baumgartner: *Die lateinische Literatur der christlichen Voelker*. (Geschichte der Weltliteratur, vol. IV.) Freiburg, 1905.
M. Manitius: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. 3 vols. Muenchen, 1910/1931.
P. v. Winterfeld: *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters*. 4.^a ed. Berlin, 1922.
F. J. E. Raby: *A History of Christian-Latin Poetry*. Oxford, 1927.
J. Ghellinck: *La littérature latine au Moyen Age*. Paris, 1939.

épocas anteriores, já estava em decadência, e o século XIII, a idade áurea da literatura latina medieval, só viu o fim da hinografia, com os ingleses John de Hoveden († 1275) e John Peckham († 1292), e o francês Philippe de Grevia († 1237). Um fim, aliás, que pertence principalmente ao movimento franciscano, cujos hinos diferem, na forma e na essência, do hino litúrgico anterior. E quanto à hagiografia, o seu monumento principal, a *Legenda aurea*, do dominicano Jacopus de Varagine⁽¹⁰⁾, fonte inesgotável da iconografia medieval, é igualmente um fim; é o cume da hagiografia, e só deixou lugar para os epígonos. Mas a literatura latina medieval é muito mais vasta, tem muitos outros aspectos. Só o desconhecimento dela é responsável pela pobreza dos “capítulos medievais” em muitas histórias das literaturas nacionais. Os franceses, ingleses, italianos, alemães, espanhóis dos séculos XI, XII e XIII tinham duas literaturas: uma em língua latina, outra em língua vulgar; e a latina era mais rica e enformou a outra, fornecendo-lhe assuntos, temas, gêneros, metros, formas. A literatura latina medieval é a base da literatura medieval inteira^(10-A). E só aparentemente caiu, depois, em esquecimento completo. Pois inúmeros enredos, temas e formas da literatura latina medieval sobreviveram, ainda que apenas por via de alusão; e sobrevivem até hoje^(10-B).

A literatura religiosa só raramente sai da igreja para oferecer leitura aos leigos. Cria, porém, pelo menos, um novo gênero: a “Visio”⁽¹¹⁾, relato da visão de um místico ou outro homem pio, em que se lhe revelavam os segredos

10) Jacobus a Varagine, 1230-1298.

Legenda Aurea.

Edição por E. Graesse, 3.^a ed., Breslau, 1890.

10A) F. Brittain: *The Medieval Latin and Romance Lyric*. Cambridge, 1951.

10B) E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948.

11) Th. Wright: *St. Patrick's Purgatory*. London, 1844.

A. D'Ancona: *I precursori di Dante*. Firenze, 1872.

do outro mundo. A “visio” mais antiga parece ser a chamada *Visio Wettini*, na qual o monge Walafrid Strabo (c. 809-849) viu as almas nos três reinos sobrenaturais. O que interessava sobremodo nessas visões, era o estado das almas no outro mundo, os seus sofrimentos, especialmente no Purgatório. Daí a grande popularidade do gênero, depois da instituição da festa de Finados. Destacam-se, então, o *Purgatorium S. Patricii*, no qual já se encontra um sistema complicado de penas infligidas às almas, a *Visio Tugdali* (c. 1150), e a visão do monge Alberico de Monte Cassino. Esse gênero é precursor literário da *Divina Comédia*.

O purgatório imaginava-se no subsolo; o lugar das recompensas celestes, em uma ilha, perdida ao longe, no Oceano ocidental. A imaginação céltica colaborou nessa idéia, e das lendas de marinheiros irlandeses nasceu a *Navigatio Sancti Brendani*, relato de uma viagem fantástica, no Atlântico. A Idade Média gostava muito de relatos de viagens, sobretudo a lugares santos. As romarias a Roma criaram um gênero especial, os “Mirabilia”, espécie de “Baedeker” ou “Guide Hachette” para informar sobre as igrejas e reliquias de Roma; tais são os *Mirabilia Urbis Romae* (c. 1150), do padre romano Benedictus; e cita-se ainda a *Narratio de mirabilibus urbis Romae*, de Osbern de Gloucester (século XII). Depois de as Cruzadas terem aberto o caminho para a Palestina, o gênero se ampliou, como o revela a *Descriptio terrae sanctae*, de Johannes de Wuerzburg (c. 1170). O contato com o Oriente produziu outros relatos de viagens, inventadas, como as de Mandeville, ou reais, como as de Marco Polo. Mas isto já fora do meio da língua litúrgica.

Ao lado da geografia está a história. Guibert de Nogent⁽¹²⁾ descreveu a primeira cruzada e deu à obra o tí-

12) Guibert de Nogent, 1053-1121.

Gesta Dei per Francos.

Edição: Migne, Patrologia latina, vols. CLVI e CLXXXIV.

B. Monod: *Le moine Guibert de Nogent et son temps*. Paris, 1905.

tulo *Gesta Dei per Francos*, que impressionou o patriotismo religioso dos franceses até o século XX. Sem veleidades de *panache*, com o espírito prático de inglês e diplomata eclesiástico, um monge de St. Alban, Matthaeus Parisiensis (¹³), escreveu a poderosa *Chronica Major*, o maior monumento da Inglaterra católica. Na Itália, o franciscano Fra Salimbene de Parma (¹⁴) encheu a sua *Chronica* de anedotas, de baladas que se cantavam nas ruas, de toda a vida tumultuosa das pequenas cidades italianas. Guibert, o patriota, Matthaeus, o político, e Salimbene, o homem do povo e da vida pitoresca, representam três tipos da historiografia, que continuarão.

A Idade Média não sabe distinguir entre realidades materiais e realidades imaginárias: história e lenda se confundem, porque ambas têm a mesma significação alegórica. Grande parte da literatura latina média serve para fins de interpretação alegórica dos objetos e do mundo, o que dá oportunidade a que se introduzam clandestinamente muitas coisas profanas. Entre inúmeras obras ineptas, cita-se o *Liber lapidum*, do bispo Marbod de Rennes († 1123), explicação alegórica das qualidades das pedras preciosas; o mesmo Marbod é um moralista eloquente no *Liber decem capitulorum*. O moralismo justifica tudo: até os contos de origem oriental, que o judeu espanhol Petrus Alphonsi (convertido em 1106) inseriu na *Disciplina clericalis*. O maior moralista medieval é o cluniacense Bernardus de Morlas: o seu vasto poema *De contemptu mundi* (c. 1140) está cheio de eloquência terrível contra a mulher (“femina

perfida, femina foetida”), contra o clero corruto, contra os prazeres do mundo. Numa hora de melancolia, Bernardus escreveu o poema que principia com o verso

“Est ubi gloria nunc Babylonia?”

primeira versão do “¿Qué se hizo el rey Don Juan?....”, de Jorge Manrique, do “Dites moy ou, n'en quel pays....”, de Villon, e do “Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?....”, canção dos estudantes alemães (¹⁵).

Ao moralismo se alia a sátira, que é, na Idade Média, extremamente violenta. O clero não pode ser atacado com maior ímpeto do que nas sátiras pouco horacianas de Philippus de Grevia († 1237), chanceler da catedral de Notre-Dame de Paris. As mais das vezes, porém, a sátira esconde-se atrás da alegoria. Colaboraram vários fatores para popularizar a idéia de apresentar as personagens satirizadas em disfarce de animais: reminiscências de fábulas do paganismo germânico, como na *Ecbasis captivi*, de um monge alemão do século X; a explicação alegórica das qualidades dos animais, iniciada no *Physiologus*, da Antiguidade decadente, e muito imitada, como no *Poema de naturis animalium*, do monge Theobaldus de Monte Cassino (século XI); enfim, a repercussão das fábulas de Fedro, como no *Aesopus*, de Gualterus Anglicus (século XII). O resultado é o *Ysengrimus* (c. 1184), do *magister* Nivardus de Gent, origem do romance de Renart.

Um passo mais adiante, e a fábula irá transformar-se em conto. A primeira tentativa é muito antiga: é o *Ruodlieb* latino, que um monge alemão do convento de Tegernse escreveu por volta de 1050. Depois, chega a invasão de contos orientais, através de versões bizantinas. Tais são os contos narrados pelos “sete sábios”, no romance

13) Matthaeus Parisiensis ou Matthaeus Paris, † 1259. *Chronica Maior*.

Edição por H. R. Luard, 7 vols., London, 1872-1883.

14) Fra Salimbene da Padua, 1221-1290. *Chronica*.

Edição por G. Bertani, Parma, 1857.

E. Michael: *Fra Salimbene und seine Chronik*. Innsbruck, 1889.

G. Pochettino: *L'opera e i tempi di Fra Salimbene*. Salsomaggiore, 1926.

15) C. H. Becker: “Ubi sunt qui ante nos...”. (In: *Aufsätze, Ernst Kuhn gewidmet*. Berlin, 1916.)

E. Gilson: “De la Bible à François Villon”. (In: *Les idées et les lettres*. Paris 1932.)

Dolopathus (1184), do francês Johannes de Alta Silva, e, nos séculos XIII e XIV, a vasta coleção dos *Gesta Romanorum* (16), que reúne contos das origens mais variadas, da Antiguidade clássica, até da Índia, uniformizados pela mentalidade medieval, da qual a obra é um espelho perfeito.

Também aparece, pela primeira vez, em latim, o conto humorístico-satírico, o *fabliau*: o conto versificado *Milon* (c. 1160), de Matthaeus de Vendôme, é a primeira narração de um adultério escrita por um francês. O assunto está em relação com o fato literário que menos se espera na Idade Média: a existência de peças dramáticas profanas (17). Plauto e Terêncio impressionaram a imaginação dos monges, inspirando-lhes cenas dialogadas, à maneira dos “debates” — o “Debate entre corpo e alma” é assunto predileto da literatura medieval — “debates” na língua clássica, e logo em espírito “pagão”. No século XII, Vitalis de Blois decalcou as “comédias” *Geta* e *Querulus* sobre *Amphitruo* e *Aulularia*. São anônimas uma comédia terenciana *Pamphilus et Gliscerium*, uma comédia de adultério, *Comoedia Babionis*, e o escandaloso *Pamphilus de amore*, que o Arcipreste Ruiz de Hita utilizou. Compreende-se o anonimato, mas essas comédias dão testemunho da força do espírito profano na literatura da língua litúrgica.

A literatura latina apoderou-se também da matéria épica, enriquecendo-a e devolvendo-a às literaturas vulgares. É exceção, antes rara, uma epopéia bíblica, como a *Aurora*, de Petrus de Riga, cônego em Reims no século

XII, versificação fastidiosa da Bíblia inteira, mas que foi o livro didático mais divulgado da Idade Média, existindo em numerosos manuscritos, embora nunca impresso. A *Chanson de Roland* forneceu a matéria da *Historia Caroli Magni* (c. 1165), que se dá como obra do Arcebispo Turpin; é um romance de valor diminuto, mas alcançou fama universal e contribuiu para a divulgação do assunto em toda a Europa. O Ciclo Bretão deriva mesmo de uma fonte latina: da *Historia regum Britanniae*, de Geoffrey of Monmouth. E, finalmente, o Ciclo Antigo. Imitando o romance bizantino de Pseudo-Kalliathenes, o arcipreste Leo de Nápoles escreveu, por volta de 1000, uma fantástica *Historia de proeliis*, sobre a vida de Alexandre Magno. Depois, Gualterius de Châtillon, bispo de Tournai (18), do qual também existem *Rhythmi* rimados, compôs a *Alexandreis* (c. 1175), que se recomendou às escolas pelo elemento alegórico; é um poema de valor de atmosfera virgiliana. Hugo de Orleães († 1160) e Josephus de Exeter († 1210) escreveram poemas sobre a guerra troiana, segundo a versão de Dares; mas o grande êxito coube à *Historia Destruxionis Troiana*, do italiano Guido delle Colonne († 1287) (19), mais divulgada que o modelo francês de Benoit de Saint-More. Guido, que os contemporâneos compararam a Dante e ainda os latinistas do século XVII exaltaram, é o mais morto entre os ilustres defuntos do cemitério da literatura universal.

As “gestes” latinas não se podiam impor sem assimilar também a atmosfera erótica que envolvia as obras correspondentes em língua vulgar. E os clérigos-poetas latinos revelaram capacidade surpreendente para exprimir

16) *Gesta Romanorum*.

A primeira edição impressa é de Utrecht, 1472; o primeiro manuscrito, de 1342, é de origem inglesa. Mas não é possível verificar em que país a coleção foi reunida.

Edição por H. Oesterley, Berlin, 1872.

J. T. Welter: *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique de Moyen Age*. Paris, 1927.

17) W. Claetta: *Tragoedia und Comoedia im Mittelalter*. Halle, 1890. Edição do *Pamphilus* por A. Baudouin, Paris, 1874.

18) E. Bellanger: *De Gualthero ab Insulis dicto de Castellione*. Angers, 1873.

K. Strecker: *Die moralisch-satirischen Gedichte Walthers von Châtillon*. Heidelberg, 1926.

19) V. Di Giovanni: *Guido della Colonne, giudice di Messina*. Roma, 1894.

até o lado menos sublime do amor. Andreas Capellanus, chamado assim porque era capelão do rei da França, escreveu um tratado *De amore* bem ovidiano, e Giraldus Cambrensis, bispo de St. David no País de Gales, era um poeta do amor sentimental, na *Descriptio cuiusdam puellae* e em *De subito amore*. Mas o ponto culminante é uma obra anônima do mesmo século XII, o *Concilium in monte Romarici*: reunião de religiosas, sob a presidência da abadessa, discutindo se é preferível o amor de um clérigo ou de um cavaleiro.

Outros havia, que preferiram, evidentemente, os acordes mais sérios da lira antiga. Alfano, arcebispo de Salerno por volta de 1080, celebrou em versos clássicos a venerável abadia de Monte Cassino, que tinha, já então, mais de meio milênio de existência; e Matthaeus de Vendôme, ao qual já encontramos como fabulista licencioso, sabia fazer versos de feição virgiliana — seu poema *Tobias* foi, no gênero, a obra mais famosa da Idade Média. Mas Matthaeus é só artista da forma; escreveu também uma *Ars versificatoria*. E entre os cultores do latim litúrgico existem verdadeiros humanistas.

O primeiro e o mais digno entre eles é Hildeberto de Lavardin, arcebispo de Tours (²⁰). Este sucessor do semi-bárbaro Gregório de Tours não deixa de ser um bispo medieval; só poetiza para dar lições morais e, por meio do verso, gravá-las melhor na memória. Mas quando, em 1085, viu a Cidade Eterna devastada pelos normandos, a emoção inspirou-lhe os versos clássicos

“... Urbs cecidit, de qua si quicquam dicere dignus
Moliar, hoc potero dicere: Roma fuit.”

20) Hildebertus de Lavardin, 1056-1133.

Poema elegiacum de virtutibus et vitiis; Mathematicus.

Edição: Migne, Patrologia latina, vol. CLXXI.

B. Hauréau: *Les mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin*. Paris, 1882.

F. Barth: *Hildebert von Lavardin*. Stuttgart, 1906.

O humanismo toma atitudes oposicionistas em Abelardo (²¹), cavaleiro perdido entre os clérigos, mas, em realidade, não perdido, porque de uma inteligência superior. “Docente livre” em Paris, fora da Universidade, bateu os *magistri* pelo talento brilhante de *causeur*, perturbou os teólogos pelo dialético do *Sic et Non*, despertou as consciências pela ética quase autonomista do *Nosce te ipsum*, comoveu a todos pelos seus sermões, e sobretudo pelos seus hinos, que já pertencem à liturgia, mas são obras de arte independentes, como o “Advenit veritas, umbra praeterit”, arte que podemos situar entre gongorismo e parnasianismo. Abelardo tinha muitos admiradores e ainda mais inimigos. Lutou, quanto pôde, contra os anátemas de S. Bernardo de Claraval, e não teria sucumbido, talvez, se não o tivesse desgraçado o amor de Heloisa. A sua *Historia calamitatum mearum* é a autobiografia de um homem moderno; Gourmont chamou a Abelardo o primeiro racionalista e artista tipicamente francês, ou antes parisiense.

“Racionalista” moderado, “classicista” conservador, ao lado do “radical” Abelardo — assim aparece o eruditíssimo Alanus ab Insulis (²²); mas no *Anticlaudianus* e *Liber de planctu naturae* ele também se revela pouco conformista: um entusiasta místico da Natureza, celebrando-a em versos quase baudelairianos:

21) Pierre Abailard, 1079-1142.

Dialectica; Introductio ad Theologiam; Sic et Non; Scito te ipsum; Historia calamitatum mearum; Hymnorum I. III.

Edições: Obras teológicas in: Migne, Patrologia latina, vol. CLXXVIII.

Ouvres, edit., por V. Cousin, 7 vols., Paris, 1849/1859.

C. Ottaviano: *Pietro Abelardo. La vita, le opere, il pensiero*. Roma, 1931.

J. G. Sikes: *Peter Abaelard*. Cambridge, 1932.

E. Gilson: *Héloïse et Abélard*. Paris, 1938.

22) Alanus ab Insulis, c. 1128-1202.

Anticlaudianus; Liber de planctu naturae.

Edição: Migne, Patrologia latina, vol. CCX.

J. Huizinga: *Ueber die Verknuepfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis*. Amsterdam, 1932.

"Pax, amor, virtus, regimen, potestas,
Ordo, lux, finis, via, dux, origo,
Vita, lux, splendor, species, figura,
Regula mundi."

Agora, já não parece estranha a figura extraordinária de Johannes de Salisbury⁽²³⁾, bispo de Chartres, amigo do grande arcebispo Thomas de Canterbury, do qual escreveu a biografia. Homem de cultura francesa e serenidade inglesa, Johannes é essencialmente "prelado romano", no sentido em que os tempos modernos empregam a palavra: ortodoxo quanto aos dogmas essenciais e céptico quanto ao resto; identificando o amor de Deus com a filosofia, e a sabedoria com as letras clássicas; partidário de uma política "clerical", contra o Estado dos leigos, para preservar a independência do poder espiritual e do Espírito. Johannes de Salisbury parece, às vezes, um precursor longínquo de Tomas Morus; outra vez, um cardeal da Renascença.

A presença — e glória — de uma figura assim, no século XII, basta para destruir o conceito convencional da "Idade Média"; a definição da época pelo binômio "Catedral e 'Summa'" torna-se insuficiente. Na verdade, a "Summa" também representa o resultado de um movimento "renascentista": a renascença de Aristóteles. A capacidade medieval de assimilar o pensamento e as formas da Antiguidade era muito grande. Uma obra como o *Speculum Maius*, de Vincentius de Beauvais, tão representativa da época, está saturada de "humanismo"; incorpora ingenuamente a Antiguidade pagã, justificando-a, quando preciso, pela interpretação alegórica. A alegoria é o instrumento

23) Johannes de Salisbury, c. 1120-1180.
Entheticus de dogmate philosophorum; Historia pontificalis; Historia Thomae Cantuariensis; Policraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum.
Edição: Migne, Patrologia latina, vol. CXCIX.
C. C. J. Webb: *John of Salisbury*. London, 1932.

supremo do humanismo medieval. No fundo, é o mesmo processo pelo qual o público medieval se apoderou de Homero, Virgílio e Ovídio, transformando os personagens antigos em cavaleiros e damas feudais. É um anacronismo enorme. O mesmo anacronismo age, aliás, na imaginação popular. Do mesmo modo por que Virgílio é aceito como feiticeiro e profeta pré-cristão⁽²⁴⁾, povoam-se as ruínas romanas de fantasmas noturnos que não são outra coisa senão disfarces supersticiosos dos deuses que tiveram antigamente o seu culto nos mesmos lugares. Até no *Dialogus miraculorum* (c. 1220), de Caesarius de Heisterbach⁽²⁵⁾, cheio de relatos fantásticos de almas que aparecem vindas do purgatório, pedindo ajuda, e de demônios que as fazem recuar para o lugar sinistro, até nessas histórias de um monge angustiado os diabos levantam, às vezes, a máscara, e o rosto de Vênus ou Mercúrio se revela.

A Idade Média, assimilando a Antiguidade, parece incapaz de compreendê-la. O grande obstáculo é o ascetismo. Ao "homo cluniacensis" a liberdade grega do corpo e do espírito permanece incompreensível. Desde os estudos famosos, porém já antiquados de von Eicken, o ascetismo foi sempre considerado como a tendência mais característica da civilização medieval. Existe, no entanto, vasta literatura medieval antiascética.

Uma das obras dessa literatura é até muito famosa, e com toda a razão: é o conto anônimo *Aucassin et Nicolette*⁽²⁶⁾. É uma *chante-fable*; quer dizer, pequenas canções in-

24) D. Comparetti: *Virgilio nel Medio Evo*. 2.^a ed. Firenze, 1896.
J. W. Spargo: *Virgil, the Necromancer*. Cambridge, Mass., 1934.

25) P. v. Winterfeld: *Caesarius von Heisterbach*. Muenchen, 1912.

26) *Aucassin et Nicolette*, escrito na segunda metade do século XII, provavelmente no Hainaut.
Edições por H. Suchier, 9.^a ed., Leipzig, 1909, e por M. Coulon, Nîmes, 1933.

W. Pater: "Two Early French Stories". (In: *Studies in the History of the Renaissance*, 1873; várias edições.)

A. Bruel: *Romans français du moyen âge*. Paris, 1934.

terrompem a história de Aucassin, que se apaixonou pela escrava sarracena Nicolette e a conquistou e casou com ela, contra todos os obstáculos do mundo. Como tudo termina bem, é um idílio, cheio de ternura, mas não de inocência. As perfeitas maneiras cavaleirosas do estilo mal escondem a sensualidade ardente; e quando ameaçam com o inferno o enamorado da bela infiel, Aucassin responde: "Qu'ai-je à faire du paradis, pourvu que j'aie Nicolette, ma très douce amie? Le paradis, c'est pour les vieux prêtres, pour les estropiés, bancroches et manchots qui jour et nuit rampant autour des autels, dans les cryptes moisiées; c'est pour les vieilles capes râpées, les guenilles crasseuses, pour les va-nu-pieds, sans bas ni chausses, pour les meurt-de-faim et les claques-dents! Voilà ce qui va dans votre paradis: qu'ai-je à faire avec ces gueux? C'est l'enfer qu'il me faut! Là vont les clercs élégants, les beaux chevaliers morts dans les tournois et les grandes guerres magnifiques; et là bas vont les jolies filles, les belles dames fines qui ont deux ou trois amants outre leurs maris."

Atribuiu-se essa atitude à influência oriental, importada pelas cruzadas. Mas o "inferno" de Aucassin não é maometano; e o caso não é isolado. Aí está a poesia dos goliardos e outros vagabundos latinos.

Entre as universidades medievais existia o maior intercâmbio possível de professores e estudantes. Os universitários viviam em viagens contínuas entre Bolonha, Paris, e Oxford; juntaram-se a eles outros clérigos, fugitivos da disciplina rigorosa dos conventos; muitos se perderam na vida devassa e até criminosa das estradas reais, outros na anarquia moral das grandes cidades como Paris. Havia mais clérigos do que prebendas, e constituiu-se afinal um "proletariado latino": os "clerici vagi" ou "goliardos" (27).

27) A. Straccoli: *J. Goliardi ovvero i clerici vagantes delle Università medievali*. Firenze, 1880.

H. Waddell: *The Wandering Scholars*. 6.ª ed. London, 1932.

M. Bechthum: *Bewegung und Bedeutung des Vagantentums in der lateinischen Kirche des Mittelalters*. Jena, 1941.

Entre eles nasceu uma poesia antiascética, *pendant* estranho na hinografia.

Já ao bispo Gualterius de Châtillon se atribuem poesias dessa espécie. Mas o primeiro goliardo autêntico é *magister* Hugo de Orleães (c. 1093-1160), com as suas poesias de amor e vinho, maravilhosamente rimadas, com os lamentos típicos sobre a pobreza e, depois, sobre a velhice. Ao inglês Walther Map ou Mapes (c. 1140-1209), autor de poemas sobre Lancelot e o Graal, atribuem-se versos violentos contra o celibato e a blasfêmia do "mihi est propositum in taberna mori..." Na *Chronica* de Fra Salimbene acha-se inserta uma canção tabernária do goliardo Morando da Padova. Enfim, o maior *corpus* dessas poesias está reunido no manuscrito dos "Carmina burana" (28), preciosidade extraordinária da Biblioteca Nacional de Munique.

O poeta de alguns manuscritos alemães chama-se "Archipoeta"; os ingleses preferem dizer "Golias"; certas alusões a paisagens tipicamente italianas indicariam a nacionalidade do autor, mas os goliardos todos, como "vagantes", conheciam bem a Itália. Na verdade, trata-se de uma figura coletiva e internacional, como toda a literatura latina da Idade Média. O "Archipoeta" está em casa em toda a parte, ou antes, em nenhuma parte, e quando presta homenagens ao imperador, não é por patriotismo alemão, e sim por ódio contra os altos dignitários da Igreja; este "Archipoeta", aliás, é do século XII, ao passo que a maior parte dos poemas se situa por volta de 1230. A "decadência" goliárdica coincide com o apogeu da escolástica.

28) Os manuscritos mais importantes são: o dos *Carmina burana*, n.º 4660 da Biblioteca Nacional de Munique; o manuscrito 978 da Biblioteca Harleiana em Oxford; o Manuscrito Arundel do British Museum.

Edições: J. A. Schmeller: *Carmina burana*. 4.ª ed. Breslau, 1904. M. Manitius: *Archipoeta*. Muenchen, 1913.

F. Luers: *Carmina burana*. Bonn, 1922.

S. Santangelo: *Studio sulla poesia goliardica*. Palermo, 1902.

O. Dobiasche-Rojdesvsky: *Les Poésies des Goliards*. Paris, 1931.

O autor coletivo da poesia dos "clerici vagantes" é um grande poeta, talvez um dos maiores da literatura universal. Em primeira linha, é um humorista sutil, que sabe inventar frases sempre novas e engenhosas para pedir dinheiro aos ricos. O goliardo é pobre, é mendigo. Os estudos já o aborrecem —

"Florebat olim studiam,
Nunc vertitur in taedium..." —

e o seu júbilo, viajando para a famosíssima Universidade de Paris —

"Vale, dulcis patria!
Suavis Suevorum Suevia!
Salve, dilecta Francia,
Philosophorum curia!" —

parece ter menos em mente os filósofos do que as moças (".... iam virgo maturuit, — iam tumescunt ubera"); e no amor o goliardo é insaciável:

"Si tenerem, quam cupio,
In nemore sub folio,
Oscularer com gaudio."

As mulheres e o vinho. Com gravidade solene, fala do "Istum vinum, bonum vinum, vinum generosum", e chega a parodiar o hino "Verbum bonum et suave", no verso

"Vinum bonum et suave".

Eis, porém, que chega a velhice. O goliardo sente remorsos religiosos:

"Omnes quidem sumus rei,
Nullus imitator Dei,
Nullus vult portare crucem".

O arrependimento é pouco sincero. Mais uns versos contra "rex hoc tempore summus", o dinheiro, e então o goliardo faz a sua confissão contrita, a "Confessio Goliae", na qual se encontra o verso blasfemo

"Mihi est propositum in taberna mori".

É a despedida do gênio, corrompido e perdido na taverna; depois, desaparece sem deixar vestígios, assim como desaparecerá sem vestígios o último goliardo, François Villon.

A literatura antiascética é mais do que um sintoma de decadência moral. É preciso rever o conceito convencional "Idade Média". Com efeito, a expressão já serve apenas para fins de classificação simplista.

Um dos criadores do conceito "Idade Média" é o próprio goliardo. Foram as sátiras e queixas incessantes contra o clero corrompido que contribuíram para abolir o esquema historiográfico dos Padres da Igreja: o binômio Paganismo — Cristianismo. Desde os cluniacenses e cistercienses fala-se em "renovatio" da Igreja, e em volta à pureza da Igreja primitiva. "Renovatio" é também o lema das diversas "renascenças", quer dizer, "renovatio" dos estudos clássicos. E quando, no século XVI, as duas "renovations" se encontraram, o Humanismo e a Reforma, então toda a era entre o fim do paganismo e da Igreja primitiva e, por outro lado, a renovação da Igreja e das escolas, pareceu época intermediária, eclipse temporário do Espírito Santo e do espírito humano. Esse conceito tornou-se até dogma: para os protestantes, é o dogma do "Anticristo em Roma"; para os humanistas e os seus sucessores, os livres-pensadores, é o dogma do Progresso. A história apresenta-se como esquema tripartido: entre o brilho da Antiguidade e da Igreja primitiva e o novo brilho do Humanismo e da Igreja reformada, há a "Idade Média" escura. Um historiador de terceira ordem, do século XVII, Cellarius, introduziu a expressão nos manuais. Ou-

tro, Robertson, inventou a expressão "Dark Ages". Afinal, os próprios "medievalistas" conformaram-se com o termo.

O romantismo, tão apaixonado pela "Idade Média", não conseguiu abolir o erro, porque esse mesmo erro estava no conceito dos próprios românticos. Tãcitamente, aceitaram o esquema tripartido, apenas invertendo os valores: a época moderna apareceu-lhes como fase de corrupção política e religiosa, e a "Idade Média" como idade áurea da monarquia feudal e da Igreja ortodoxa. O "medievalismo" é progressismo às avessas.

O estudo das "renascenças medievais" abriu as primeiras brechas. Troeltsch chamou a atenção para a relatividade do ideal ascético e para as concessões da Igreja ao espírito profano. Brinckmann já distinguiu dois tipos do homem medieval: o idealista ascético e o leigo realista. Afinal, a civilização medieval é um fenômeno muito complexo; não é possível defini-la numa frase só. Ao lado da mentalidade eclesiástica, há a mentalidade leiga dos cavaleiros; ao lado da civilização feudal, há a civilização burguesa. E tudo isto não se encontra em equilíbrio estático, como a equação "Catedral — 'Summa'" afirmou, mas em evolução viva e multiforme⁽²⁹⁾.

A solução teórica do problema talvez esteja na distinção mais exata dos termos *símbolo* e *alegoria*, que se empregam, indistintamente, na equação "Catedral — 'Summa'". O símbolo é expressão artística do que é inefável; a alegoria é representação intelectual do que é compreensível. A Catedral é um símbolo. A Summa é um conjunto de alegorias. A "Idade Média" está entre esses dois pólos, oscilando, evoluindo, e enfim dissolvendo-se. Existe até uma grande figura na qual os dois termos se encontram: Raimundus Lullus, o santo da Catalunha.

29) H. O. Taylor: *The Medieval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages*. 4.^a ed. 2 vols. London, 1925.

Lullus⁽³⁰⁾ é fenômeno raro: um gênio confuso. O caminho da sua vida é retilíneo: vida mundana, desengano, conversão, ascese, projetos de converter sarracenos e judeus, obstáculos eclesiásticos, viagens de missão, martírio. Os altos dignitários da Igreja chamaram-lhe "doctor phantasticus", apelido que não convém às suas obras científicas, nem às literárias, mas sim ao conjunto destas e daquelas. Como poeta, Lullus é um "joglar de Déu"; queimou as poesias eróticas da sua mocidade, substituindo-as pela poesia religiosa, a mais pesosa que se escreveu na Idade Média. *Lo cant de Ramón*, confissão poética, seria o *pendant* sério da poesia goliarda. As tentativas filosóficas de criar uma "ciência geral", que suscitaram a admiração de Leibniz e antecipam algo da logística moderna, pertencem, em certo sentido, ao gênio poético de Lullus: pretendem transformar o mundo em catedral de símbolos científicos. Mas o conflito entre entusiasmo místico e razão construtiva subsiste. No estranho romance filosófico *Llibre de meravelles* decompõe-se o mundo em alegorias, e o mais estranho romance *Blanquerna* exalta a dissolução do mundo real pela mística. Lullus pretendeu reduzir a fórmulas alegóricas o inefável, que se tinha revelado ao místico em símbolos; era um grande poeta pela ambigüidade íntima da sua alma. O resultado de sua vida encontra-se em

30) Raimundus Lullus, 1235-1315.

Poesia: *Plant de Nostra Dona*; *Los cent noms de Déu*; *Medicina de Pecat*; *Lo desconhort*; *Lo cant de Ramón*; *Mil proverbios*. Romances filosóficos: *Llibre del gentil y de los tres sabios*; *Blanquerna*; *Llibre de meravelles*.

Filosofia e mística: *Llibre de contemplació*; *Art general*; *Ordre de la Cavalleria*; *Arbre de Sciencia*; *Arbre de Filosofia d'amor*. Edição por I. Rosselo e M. Obrador y Benassar, 14 vols., Palma, 1906/1935.

A. Peers: *Ramon Lull*. London, 1929.

F. Sureda Blanes: *El beato Ramon Lull. Su época. Sus obras. Sus Empresas*. Madrid, 1934.

J. Xirau: *Vida y obra de Ramón Lull*. México, 1946.

um dos seus *Mil Provérbios*: "Quem disputa com Deus, será vencido"; mas o místico pretende ser vencido por Deus.

O caminho da separação progressiva entre símbolo e alegoria é o caminho de evolução do pensamento medieval. Mas as últimas fases do pensamento alegórico, se bem que tipicamente "medievais", não pertencem ao conceito convencional do que é "Idade Média"; pertencem ao pensamento profano, continuam o processo de secularização que os "clerici vagantes" tinham iniciado, e dirigem a arma da alegoria contra os seus criadores. A alegoria fôra a arma intelectual para santificar o mundo profano, incorporá-lo na hierarquia celeste das coisas; no fim, a alegoria é arma intelectual para decompor a hierarquia estabelecida, para demonstrar a sua identidade com a ordem profana do mundo. A alegoria, isolada do símbolo, tornar-se-á meio de expressão da sátira burguesa.

O mundo simbólico, separado da alegoria, perde o contato com a realidade profana. Torna-se meio de expressão da mística. Nesta afirmação reside, porém, a possibilidade de um erro, que é preciso eliminar imediatamente: seria a tentativa de opor a mística à escolástica intelectualista. Com efeito, os historiadores da filosofia medieval sucumbiram não raramente à tentação de ver em Bonaventura e Eckhart os antípodas de Alberto Magno e Tomás de Aquino. O estudo das origens já basta para refutar essa tese. O pensamento platônico, neoplatônico e augustiniano dos místicos medievais deixou, também, os seus vestígios, na síntese tomista. Não há escolástica sem mística. Por outro lado, os místicos medievais não constituem uma oposição sistemática; não são, de modo algum, precursores dos "modernos". Servem-se do aparelho lógico da escolástica para exprimirem em fórmulas filosóficas os seus símbolos. A mística, quando sistemática, seria antes uma tentativa de salvar o conteúdo simbólico da escolástica, ameaçado pelo intelectualismo alegórico; por isso, a mística medieval atin-

girá seu apogeu na época do nominalismo herético ou semi-herético.

Neste sentido compreende-se a ação do místico Bernardo de Claraval contra Abelardo. A Bernardo seguem-se os monges de St. Victor, sistematizadores dos símbolos místicos. Com Bonaventura e os franciscanos, acentuar-se-á o sentido psicológico da mística: o caminho interior para a união com Deus. É este o caminho que levará à religiosidade individual⁽³¹⁾.

A mística está acompanhada de efusões poéticas. Contemporânea dos victorinos é Hildegarda de Bingen (1098-1179), a visionária. Contemporâneas da reforma franciscana, embora em ambiente diferente, são as místicas beneditinas Mechthild de Magdeburg (1212-1285), Mechthild de Hackeborn (1242-1299), S. Gertrudis (1256-1302). É altamente significativo o emprêgo da língua vulgar nas suas visões poéticas, e é também notável o grande número de poetisas. Essa literatura emotiva é tipicamente feminina. Na descrição dos êxtases introduz-se um vocabulário erótico. O símbolo vai conquistando regiões inexploradas da alma; dá sentido superior à poesia lírica dessa época verdadeiramente universal a que chamaram "Idade Média".

31) M. Preger: *Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter*. 3 vols. Leipzig, 1874/1893.
Fr. Heer: *Europäische Geistesgeschichte*. Stuttgart, 1953.

CAPÍTULO III

A LITERATURA DOS CASTELOS E DAS ALDEIAS

A ORIGEM do lirismo medieval é um dos grandes problemas da historiografia literária. Apontam-se influências ovidianas, vindas da poesia latina medieval, e influências da mariologia que se teria secularizado, transformada em culto da dama; discutem-se as influências árabes no lirismo provençal e ibérico. Admite-se, enfim, como fonte do lirismo medieval, a canção popular dos próprios povos europeus. Esta última hipótese encontra apoio no estudo dos antigos cancioneiros portugueses, onde é possível distinguir uma camada anterior à imitação do lirismo provençal. São os cossantes e canções encadeadas, em língua galega, canções de amor, baladas, serranilhas, cantigas de romaria, composições de sabor popular, pois, embora sejam obras de poetas aristocráticos, não se dedignaram êstes de imitar com muita elegância a poesia do povo; a êste fato devemos a conservação daquele lirismo primitivo no meio trovadoresco dos cancioneiros. Existem poesias desta espécie, simples e delicadas, de Nuno Fernandes Torneol, João Zorro, Pero Meogo, Martim Codax, Airas Nunes e outros. A poesia dos trovadores galego-portuguêses deve a sua feição especial a essa influência popular (1).

Na poesia aristocrática das outras nações medievais não é possível demonstrar a influência popular com a mesma segurança com que podemos demonstrá-la na poesia da democrática península Ibérica. Mas a presença do lirismo

1) Cf. nota 25.

popular, especialmente entre os povos de origem germânica e céltica, representa sempre uma possível fonte de inspiração, e antecede, neste sentido, as formas convencionais da poesia provençal, se bem que as poesias populares notadas e conservadas sejam, em grande parte, posteriores.

A poesia popular conserva a maior independência nos países escandinavos, aonde o provençalismo mal chegou. Na Dinamarca⁽²⁾ distinguem-se, segundo os assuntos, os "Kaempeviser", ou canções heróicas, às vezes reminiscências mitológicas; os "Ridderviser" ou canções bélicas, de fundo histórico, da época heróica da Dinamarca medieval, sob os reis de nome Valdemar, no século XIII; os "Trylleviser", ou canções de demônios, nas quais aparece toda a mitologia nórdica, transformada em conto de fadas e ligeiramente cristianizada. Essas canções dinamarquesas têm um encanto muito poético; estão próximas do "Maerchen" alemão, e alguns dos assuntos, como Agnete, que foi roubada pelo demônio do mar, aparecem na coleção dos irmãos Grimm. As canções norueguesas⁽³⁾ têm aspecto mais bárbaro, estão mais perto do paganismo. Mas isso apenas quanto ao estilo. Canções propriamente mitológicas não existem, e os "Kjempevisor" derivam da saga islandesa. Os "Trollevisor" já se assemelham também aos contos de fadas; estão acompanhados de "Heilagvisor", sobre santos cristãos. Enfim, os "Riddarvisor" utilizam-se até de assuntos importados, de Rolando e Carlos Magno. A maior originalidade da canção popular norueguesa está nos "Gammelstev", canções de dança, das quais certas melodias de

2) Edição: *Danmarks gamle Folkeviser*, ed. por N. F. S. Grundtvig, 5 vols., Kjöbenhavn, 1835/1890; continuada como: *Danske Ridderviser*, ed. por A. Olrik, 2 vols., Kjöbenhavn, 1898/1919; volume suplementar por H. Gruener Nielsen, Kjöbenhavn, 1920. J. Paludan: *Danmarks Literatur i Middelalderen*. Kjöbenhavn, 1896.

3) Edição: *Gamle norske Folkeviser*, ed. por S. Bugge, Kjöbenhavn, 1858.

Grieg revelam o reflexo. Enfim, os "Folkvisor" suecos⁽⁴⁾ não apresentam, depois dos noruegueses e dinamarqueses, muita originalidade.

A poesia popular européia — excetuando-se por enquanto a dos povos eslavos — atingiu a maior importância nas ilhas britânicas; influências célticas tonificaram, decerto, o lirismo anglo-saxão. Uma canção popular, o famoso

"Summer is y-comen in!

Loud sing cuckoo!...",

é quase o monumento mais antigo da literatura em língua inglesa. As poesias mais belas são as religiosas; é mais difícil apreciar as poesias eróticas, que foram retocadas e artificializadas na época da Renascença. Em compensação, subsistem algumas especialidades bem inglesas, que não se encontram em outra parte, como o fantástico *mad song* ("From the hag and hungry goblin..."), que o povo atribui a um mendigo louco, Tom o'Bedlam, e que, na música das suas frases ilógicas, lembra os poemas de Rimbaud. Mas o verdadeiro gênio da poesia popular inglesa está na balada. Seria preferível, em vez de "inglesa", dizer antes "céltica", porque as baladas mais importantes são da Escócia, se não houvesse outras, igualmente belas, do lado inglês da fronteira, e se não fôsse o conhecido gênio dos anglo-saxões no que diz respeito à poesia narrativa. As baladas inglesas e escocesas⁽⁵⁾ tratam, em parte, de

4) S. Ek: *Den svenska folkvisan*. Stockholm, 1924.

5) Edição: F. J. Child: *The English and Scottish Popular Ballads*. 10 vols. Boston, 1882/1898. (Edição abreviada em 1 vol. por G. L. Kittredge, Boston, 1904.)

F. E. Bryant: *A History of English Balladry*. Boston, 1913.

J. C. H. R. Steenstrup: *The Medieval Popular Ballad*. (Tradução por E. G. Cox.) Boston, 1914.

G. H. Gerould: *The Ballad of Tradition*. London, 1932.

E. K. Chambers: *English Literature at the Close of the Middle Ages*. Oxford, 1945.

personagens históricas; em parte, constituem verdadeiras "gestes" em torno de figuras populares como o herói de fronteira Robin Hood (Robyn Hode). Logo, as baladas apresentam os mesmos problemas que as epopéias nacionais. Courthope e Raleigh sustentam a "literary theory", segundo a qual as baladas seriam versões literárias de "gestes" medievais; a origem tardia de muitas baladas, no século XVI e até no XVII, é forte argumento a favor dessa teoria. A. Lang, Kittredge e outros sustentam a "communal theory", conforme a qual as baladas seriam obra do gênio coletivo do povo. Com efeito, o fundo das baladas é dos séculos XIII e XIV, e as versões posteriores não conseguiram eliminar os traços característicos da poesia primitiva: a objetividade impassível que só permite entrever a emoção (ou que a deixa explodir de repente), as repetições de frases estereotipadas, a narração abrupta e às vezes incompleta, fazendo com que a balada deixe adivinhar mais do que exprime. Numerosas baladas constituem "gestes" em torno de Robyn Hode e outros *outlaws* da fronteira. Outras tratam de acontecimentos da história anglo-escocesa que impressionaram a imaginação popular, como "Chevy Chase", "Sir Patrick Spens", "Hunting of the Cheviot". Algumas baladas, como *Edward* e *Douglas*, chegam a igualar a grandeza sombria da saga nórdica, e brumas nórdicas também envolvem as baladas de espectros e fantasmas — "Thomas Rymer", "Tam Lin", "Sweet William's Ghost". As baladas amorosas, do tipo da "Nut-Browne Maid", revelam um espírito diferente, terno e um pouco artificial; nestas a influência literária é mais forte. Em geral, o *corpus* inteiro das baladas anglo-escocesas sofreu alterações segundo o gosto dos séculos posteriores, o que facilitou o êxito enorme que obtiveram quando o bispo Percy, em 1765, as redescobriu. A balada britânica foi uma das grandes influências do pré-romantismo.

Entre as descobertas do romantismo está também a poesia popular alemã⁽⁶⁾. A poesia popular alemã é de maior emoção lírica do que as outras, e exerceu sempre influência irresistível sobre o espírito da nação: a poesia lírica alemã — a literária, de Goethe a Liliencron — obedece, até hoje, às leis estilísticas e métricas da canção popular, do *lied*. As baladas históricas são muito inferiores às inglesas, mas constituem documentação preciosa da história alemã, da Idade Média, das tempestades da Reforma, e até do século XVIII.

As canções populares foram cantadas nas aldeias e nas ruas das cidades, nas estradas reais e junto aos castelos. Não podiam deixar de exercer certa influência na poesia culta. Mas essa poesia aristocrática tem outras origens, e a verificação das origens constitui um grande problema⁽⁷⁾.

Já não é possível considerar os provençais como criadores *ex nihilo* do lirismo moderno. Mas de todas as teorias, a menos convincente é a da origem arábigo-espanhola⁽⁸⁾. Conforme Julián Ribera y Tarragó, existem grandes semelhanças entre a poesia dos trovadores e a do árabe espanhol Mohammed Ibn Guzmán († 1160), do qual possuímos um cancionero. Na verdade, as semelhanças são superficiais, e a teoria é incapaz de explicar porque a poesia lírica nasceu na Provença e não na própria Espanha. As analogias entre a expressão erótica dos trovadores e a expressão mística dos autores de hinos mariológicos

6) A primeira coleção é a famosa *Des Knaben Wunderhorn*, editada por Cl. Brentano e A. von Arnim, 1805/1808; os dois grandes poetas retocaram bastante as canções. (Nova edição por F. Ranke, Leipzig, 1908.)

I. Meier: "Das Volkslied". (In: H. Paul edit.: *Grundriss der germanischen Philologie*. 2.ª ed. P. II. Vol. I. Strasbourg, 1909.)
H. Meersmann: *Das deutsche Volkslied*. Berlin, 1922.

7) K. Burdach: "Ueber den Ursprung des mittelalterlichen Minnesanges". (In: *Vorspiel*. Vol. I. Halle, 1926.)

A. Rodrigues Lapa: *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média*. Lisboa, 1929.

8) A. R. Nykl: *El Cancionero de Aben Guzmán*. Madrid, 1933.

cos foram sempre observadas; Wechssler⁽⁹⁾, retomando a idéia, chamou a atenção para as freqüentes trocas de cartas entre padres e religiosas e damas, às quais os confessores tinham de dar conselhos de consciência, também em casos de conflitos eróticos. Mas isto significa exagerar a influência do padre no meio dos provençais, que eram heréticos e anticlericais. Brinkmann⁽¹⁰⁾, enfim, lembra a poesia erótica ovidiana, em língua latina; a *alba* ou *aubade* já se encontra em Ovídio, e a maneira ovidiana de tratar o amor como disciplina escolar agradou aos clérigos e contribuiu também para criar o formalismo erótico dos trovadores. Em Angers e na biblioteca do convento St. Martial, em Limoges, Brinkmann encontrou documentos que permitem afirmar a existência de uma poesia de trovadores latinos no fim do século XII. Spanke⁽¹¹⁾ explorou o "Repertoire de Notre-Dame de Paris", de 1150 a 1230, descobrindo os modelos latinos da estrofe provençal e do *rondeau*. Isso parece decisivo. O que os provençais acrescentaram — além do gênio pessoal de alguns poetas entre eles — foi a sistematização dos gêneros (debate, pastorela, balada, canción com envio, alba, sirventês ou canção satírica), o uso da personificação alegórica na descrição dos movimentos psicológicos do amor, e a representação da relação entre dama e poeta como relação entre senhor feudal e vassalo: elementos, todos eles, imediatamente compreensíveis ao homem medieval, e tão internacionais como a poesia de língua latina. Dêste modo, o êxito internacional da poesia dos trovadores provençais está bem explicado.

9) E. Wechssler: *Die Kulturprobleme des Minnesangs*. Halle, 1909.

10) H. Brinkmann: *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*. Halle, 1926.

11) H. Spanke: *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*. Berlin, 1936.

A literatura provençal⁽¹²⁾ é um fenômeno estupendo: durante poucos decênios, uma série de poetas — alguns deles muito grandes poetas — cria uma poesia lírica, que dominará a Europa inteira durante séculos; e depois daqueles poucos decênios desaparece completamente e para sempre. As circunstâncias exteriores, sempre alegadas — a riqueza do país, a alta cultura dos senhores feudais, os contatos com o Oriente, a liberdade do pensamento no país dos albigenses heréticos, e enfim o desaparecimento repentino dessa civilização pelas devastações cruéis da cruzada contra os albigenses — não parecem explicação suficiente. Na verdade, a literatura provençal constitui-se principalmente de poesia lírica. O que temos mais, é só: uma gesta, *Girart de Roussillon*; um romance arturiano, *Jaufré*; um interessantíssimo romance realístico-erótico em versos, a *Flamenca*^(12-A); e alguns livros didáticos. O resto — pois deve ter havido muito mais — foi destruído. Por isso, o nosso conhecimento daquela civilização é tão insuficiente que é difícil penetrá-la. Os poetas provençais se nos apresentam como figuras isoladas, quase assim como os poetas líricos da Antiguidade grega; apenas, com um pouco mais de carne e osso compreendemos-lhes melhor a paixão.

12) Antologias: A. Jeanroy: *Anthologie des troubadours*. Paris, 1927.

J. Anglade: *Anthologie des troubadours*. Paris, 1927.

J. Audiau et R. Lavaud: *Nouvelle anthologie des troubadours*. Paris, 1928.

A. Restori: *La letteratura provenzale*. Milano, 1881.

F. Diez: *Leben und Werke der Troubadours*. 2.^a ed. Leipzig, 1882.

J. Anglade: *Les origines du gai savoir*. Paris, 1919.

J. Anglade: *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Âge*. Paris, 1921.

A. Jeanroy: *La poésie lyrique des troubadours*. 2 vols. Paris, 1934.

12A) *Flamenca*, ed. por P. Meyer, 2.^a ed. Paris, 1907.

C. Grimm: *Étude sur le roman de Flamenca*. Paris, 1930.

Pela paixão define-se Bernard de Ventadour⁽¹³⁾, o amante exaltado de Eleonora de Aquitânia e Hermengarda de Narbona:

“Non es meravelha A'ieu chan
mielhs de nulh autre chantador,
que plus mi tra-l cors ves amor”.

Do formalismo frio que se costuma censurar na poesia provençal, nada se percebe em Bernard de Ventadour. Seu erotismo parece mais “moderno” do que a poesia de amor dos próprios italianos do “Trecento”.

Mas é verdade que Bernard é excepcional. Aquêles italianos preferiram-lhe o “mais erudito”, isto é, o mais formalístico Arnaut Daniel⁽¹⁴⁾. Dante eternizou-lhe a memória (“Purgatório”, XXVI, 117), declarando que “soverchiò tutti”. A posteridade não quis, durante muito tempo, ratificar o elogio: achou artificial o hermetismo impenetrável das suas 20 canções. Só as experiências poéticas do nosso tempo permitiram apreciar a disciplina severa, crivo pelo qual passaram as emoções dêsse nobre coração, cristalizadas depois em símbolos algo enigmáticos.

Declara Dante que Arnaut supera a todos e, especialmente, “quel di Lemosi”. É alusão a Giraut de Borneil⁽¹⁵⁾,

13) Bernartz de Ventadorn, † c. 1194.

Edição por C. Appel, Halle, 1915.

G. Carducci: “Un poeta d'amore del secolo XII”. (In: *Opere*, vol. VIII. Bologna, 1923.)

K. Vossler: *Der Minnesang des Bernard de Ventadour*. Muenchen, 1918.

14) Arnautz Daniels, c. 1190-1220.

Edição por R. Lavaud, Toulouse, 1920.

U. A. Canello: *La vita e le opere del trovatore Arnaut Daniel*. Halle, 1883.

A. Del Monte: *Studi sulla poesia ermetica medievale*. Napoli, 1953.

15) Girautz de Borneill, c. 1175-1220.

Edição por A. Kolsen, Halle, 1910.

G. Kolsen: *Giraut de Borneil, der Meister der Troubadours*. Berlin, 1895.

natural do Limousin, cujo lirismo fresco e despreocupado agradou menos ao grande florentino. Mas, desta vez, também discordou a posteridade: os críticos do romantismo e do século XIX em geral consideraram Giraut como o maior de todos os provençais. Foi um *virtuose* que sabia fazer tudo, um “poeta de ocasião”, no sentido goethiano do termo; a sua alba com o refrão “.... et ades sera l'alba” está a meio caminho entre Ovídio e Petrarca. Giraut pode ser definido como o “rei do lugar-comum da poesia provençal”, quer dizer, daquilo que fôra então novo e se tornou, depois, lugar-comum; mas também como um romântico *avant la lettre*. Seus contemporâneos admiravam-lhe a facilidade, que não agradou a Dante. No século XIX, passou novamente a ser muito apreciado. Mas, desde então, o mundo deu mais uma volta; e hoje reúne, outra vez, a maioria dos votos o hermetico Arnaut Daniel.

Bertran de Born⁽¹⁶⁾ é diferente de todos. É guerreiro furioso, raptor de mulheres, usurpador do castelo de Hautefort, instigador de uma revolução na Inglaterra: um homem diabólico. Dante colocou-o entre os criminosos da nona das malebolge (“Inferno”, XXVIII, 133). Mas não era traidor. Era homem de batalha em campo aberto cheio de soldados armados:

“.... et ai gran alegratge
quan vei per champanha rengatz
chavaliers e chavals armatz.”

Bertran é uma voz no ar livre, mas não é o rouxinol da “fable convenue” dos seus biógrafos. Meio guerreiro, meio

16) Bertrans de Born, c. 1140-c. 1210.

Edição por A. Thomas, Toulouse, 1888.

A. Stimming: *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke*. Halle, 1879.

St. Stronski: *La légende amoureuse de Bertran de Born*. Paris, 1921.

vagabundo foi o cruzado Peire Vidal⁽¹⁷⁾, cantor de muitas guerras e muitos amôres em tôda a parte do mundo e sempre cheio de saudades da Provença:

“Ab l'alén tir vas me l'aire
qu'eu sen venir de Proensa;
tot quant es de lai m'agensa.”

O último grande trovador seria Peire d'Auvergne⁽¹⁸⁾, que deixou uma espécie de história literária versificada do seu país (“Chantarai d'aquestz trobadors...”) Mas depois dêsse “último dos trovadores” ainda vem o epílogo sinistro. Nas canções de Peire Cardenal⁽¹⁹⁾ manifesta-se o credo heterodoxo dos albigenses; Guilhem Figueira⁽²⁰⁾ escreve um “sirventés” em que cada uma das 24 estrofes começa com a palavra “Roma”, para acumular as acusações contra a “trichairitz”, “cobeitatz”, o “caps de la dechassensa”, a cidades dos papas. E Bernard Sicart de Marvejols⁽²¹⁾ já pode entoar o lamento sôbre a devastação do país querido:

“Ai! Tolosa e Proensa
e la terra d'Argensa,
Bezers e Carcassey,
que vos vi e quo-us vey!”

17) Peire Vidals, c. 1175-1205.

Edição (com introdução biográfico-crítica): J. Anglade: *Les Poésies de Peire Vidal*. 2.^a ed. Paris, 1923.

18) Peire d'Alvernhe, c. 1180.

Edição por S. C. Aston, Cambridge, 1953.
R. Zenker: *Die Lieder Peire d'Auvergues*. Erlangen, 1900.

19) Peire Cardinals, c. 1210.

K. Vossler: *Peire Cardinal, ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege*. (Ber. Bayr. Akad. Wiss., Philos. — Philol. Klasse, Muenchen, 1916.)

20) Guihems Figueira, c. 1190.

E. Levy: *Guilhems Figueira, ein provenzalischer Troubadour*. Berlin, 1880.

21) Bernartz Sicart de Marvejols, c. 1220.

Cf. a antologia de Audiau et Lavaud, citada na nota 12.

E só num último rebento da poesia provençal, no século XIII, em Guiraut Riquier, aparece aquê formalismo convencional que os historiadores sempre alegaram encontrar nela. Mas não há nada disso nos grandes trovadores, que foram justamente no século XX desenterrados e revivificados pelo poeta e crítico americano Ezra Pound, chegando a exercer notável influência sôbre a poesia moderna. A poesia dos trovadores é imortal porque eles criaram uma das grandes lendas da humanidade: a lenda de um país cheio de sol. Não é a Provença real, é a Provença dos trovadores que se tornou inesquecível como um sonho de infância remota e feliz.

O famoso “formalismo” da poesia provençal, o regulamento da atividade poética segundo normas estabelecidas e rigorosamente observadas, é mais um produto das origens feudais daquela poesia: às leis complicadas da Cour d'Assises de Jerusalém, código modelar do feudalismo europeu, correspondem as “Leys d'Amors” que Guilhem Molinier, chanceler do “consistório” “de la gaya sciensa”, proclamou em Tolosa, em 1324; codificação “post festum”, quando a grande poesia provençal já acabara. As expressões sintáticas e métricas daquela legislação erótica — o “formalismo” provençal — têm outra significação histórica: constituem a primeira disciplina européia do lirismo.

A poesia dos trovadores alcançou êxito internacional como nenhuma outra entre a literatura latina e a Renascença italiana; poetas estrangeiros fizeram até a tentativa de escrever em *langue d'oc*, antes de se aventurarem à imitação na língua materna⁽²²⁾.

Muitos “trouvères” havia, naturalmente, no país vizinho da *langue d'oïl*, na França⁽²³⁾: Conon de Béthune, Gui le châtelain de Couci, Blondel de Nesle, Jean Bodel

22) E. Baret: *Les troubadours et leur influence sur la littérature du midi de l'Europe*. Paris, 1867.

23) A. Jeanroy: *Les origines de la poésie lyrique en France*. 2.^a ed. Paris, 1904.

d'Arras, Thibaut IV de Champagne, Adam de la Halle. Alguns entre eles deixaram a lenda pessoal dos seus amôres e desgraças. Mas nenhum saiu do formalismo convencional até aparecer Rutebeuf, o rude homem do povo, re-vivificando o lirismo aristocrático esgotado.

Na Itália setentrional⁽²⁴⁾ do século XIII, só se empregou a língua provençal para cantar o amor, e entre os Lanfrancos Cigala, Bonifácios Calvo, Bartolommeos Zorzi, pelo menos um não foi esquecido, Sordello, que deve a imortalidade a Dante ("Purgatório", VI, 74). Na Sicília, na corte do grande imperador Frederico II, empregavam o dialeto da ilha, e um homem de inteligência superior, o chanceler imperial Pier delle Vigne, deixou um cancionero e também a memória da sua desgraça e suicídio ("Inferno", XIII, 33); no "Purgatório" (XXIV, 56), Dante lembrou-se também do trovador siciliano Giacomo de Lentino — a poesia provençal está em toda a parte da Europa e nos três reinos do outro mundo dantesco.

O ramo mais original da poesia mediterrânea encontra-se na península Ibérica, entre os galego-portuguêses; três cancioneros famosos, o da Ajuda, o da Vaticana e o Códex Colocci-Brancuti⁽²⁵⁾, contêm mais de 2000 poesias de 200 poetas: entre aquelas, uma variedade bastante grande de cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de mal-dizer; e entre estes alguns poetas muitos finos, os galegos Martin Codax, João Airas e Airas Nunes, e, dos português-

24) G. Bertoni: *I Trovatore d'Italia*. Modena, 1915.

25) *Cancioneiro da Ajuda* (primeira edição crítica por Ad. Varnhagen, 1849). Edição crítica por Car. Michaëlis de Vasconcelos, 2 vols., Halle, 1904.

Cancioneiro da Vaticana. Edições críticas por E. Monaci, Halle, 1875, e por Th. Braga, Lisboa, 1878.

Cancioneiro Colocci-Brancuti. Edição por E. Molteni, Halle, 1880. G. Vitaletti: *L'antica lirica portoghese*. Roma, 1926.

ses, a figura importante de d'el-rei D. Dinis⁽²⁶⁾. Os trovadores galego-portuguêses são os únicos que suportariam a comparação com os provençais, se tivessem mais originalidade. Mas a decadência foi relativamente rápida. O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (impresso em 1516) já é marcado pelos artificios do século XV^(26-A). Não se pode dizer muito sobre os trovadores catalães: começam a cantar em língua provençal (Giraut de Cabreira, Cervert de Gerona), e quando ousam empregar a língua materna⁽²⁷⁾, já se aproxima a hora da poesia italiana. E não se pode dizer muito de bom sobre os trovadores castelhanos. Eles também começam em provençal (Guillem de Tudela, Amanieu de las Escas). O primeiro cancionero castelhano, o de Baena⁽²⁸⁾, deve o que tem de valor aos galegos, a Alfonso Alvarez de Villasandino, ao famoso Macías. E o outro, o Cancioneiro de Lope de Stuniga, já é um produto da decadência do século XV.

Ocupa um lugar de todo separado o único ramo da poesia provençal em língua germânica: o "Minnesang" dos alemães⁽²⁹⁾. É provençal e ovidiano, como os outros, e

26) D. Dinis, 1261-1325.

Edição por H. Lang, Halle, 1894.

S. Pellegrini: *Don Denis. Saggio di letteratura portoghese*. Belluno, 1927.

26A) J. Ruggieri: *Il canzoniere di Resende*. Genova, 1931.

P. Le Gentil: *La poesie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Rennes, 1949.

M. Rodrigues Lapa: *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*. 3.ª ed. Lisboa, 1952.

27) *Cançoners català dels comtes d'Urgell*. Edição, Barcelona, 1906.

28) *Cancionero de Alonso de Baena* (c. 1450). Primeira edição pelo marquês de Pidal, 1851. Edição por H. R. Lang, New York, 1926. R. Menéndez Pidal: *La primitiva lirica española*. Madrid, 1919.

29) O maior cancionero alemão é o *Manuscrito Manesse* (Biblioteca de Heidelberg). Primeira edição por F. H. von der Hagen, 1838. Edição crítica por F. Pfaiff, Heidelberg, 1909.

F. Grimme: *Geschichte der Minnesaenger*. Paderborn, 1892.

R. Becker: *Der alttheimische Minnesang*. Halle, 1892.

A. Schiller: *Der Minnesang als Gesellschaftspoesie*. Bonn, 1908.

contudo distingue-se pela forte influência da canção popular, que lhe confere uma frescura surpreendente. As "albas" e "despedidas" do senhor de Kuerenberg (século XII) são, em formas provençais, *lieds* alemães; Dietmar von Aist também guarda certa feição arcaica. Mas Heinrich von Morungen e Reinmar von Hagenau já são artistas da forma, e a combinação dos dois elementos, o nacional e o estrangeiro, produz um dos maiores poetas da Idade Média: Walther von der Vogelweide⁽³⁰⁾, provavelmente natural da Áustria. Na poesia amorosa cultiva o tom popular, sem vestígios de aristocratismo. No belíssimo *lied* "Under der linden, an der heide", idílio de dois amantes à sombra da árvore, com o refrão melodioso "tandaradei", só a análise mais exata descobre a arte consumada do metro e das composições de vogais atrás das aparências da canção popular. Walther supera os provençais no sirventês político: é um lutador sério, em favor do imperador e contra o papa e os clérigos; é até nacionalista alemão, revoltado contra as exigências romanas. Mas, afinal, prevalecem as expressões pessoais, a meditação e a melancolia. A canção melancólica sobre o recuo da mocidade e os "anos desaparecidos" — "Owê war sint verschwunden alliu miniu jâr!" — é a sua despedida. Um epígono, Hugo von Trimberg, dedicou-lhe o epitáfio memorável — "Sinto pena dos que viessem a esquecer-se do poeta":

"Her Walther von der Vogelweide,
swer des vergaeze, der taet' mir leide."

- 30) Walther von der Vogelweide, c. 1170 - c. 1228.
Edição por C. Kraus, Berlin, 1923.
K. Burdach: *Walther von der Vogelweide*. Leipzig, 1900.
R. Wustmann: *Walther von der Vogelweide*. Strasbourg, 1912.
K. H. Halbach: *Walther von der Vogelweide und des Minnesangs Frueling*. Muenchen, 1927.
D. Kralik: *Die Elegie Walthers von der Vogelweide*. Wien, 1952.

Não esquecemos também Neidhart von Reuenthal⁽³¹⁾, mas por outros motivos. As suas canções, muito espirituosas, dirigem-se a môças de aldeia. Antigamente, foi Neidhart considerado como uma espécie de oposicionista contra o aristocratismo, mas hoje se admite que empregou as formas provençais mais finas para zombar dos camponeses — a sátira contra o camponês é um dos motivos preferidos da literatura medieval. Na paródia acaba, enfim, o Minnesang. Um cavaleiro anacrônico, Ulrich von Lichtenstein⁽³²⁾, descreve, no *Frauendienst*, a viagem fantástica que empreendeu para expor a toda a gente as suas qualidades de cavaleiro amoroso; e confessa francamente que foi considerado louco. O realismo são dos burgueses e camponeses já não suportou o espetáculo da festa aristocrática que se tinha transformado em carnaval.

A poesia de tipo provençal não pôde sobreviver à decadência da classe dos cavaleiros feudais. Na Alemanha, os burgueses fizeram uma tentativa de salvação: fundaram-se sociedades de artífices — alfaiates, sapateiros, carpinteiros — para cultivar uma poesia "literária", de conteúdo diferente, mais moral e mais religioso. Mas a tentativa acabou no formalismo vazio dos "Meistersaenger", que hoje são lembrados só através da ópera-cômica de Wagner, *Os Mestres-Cantores de Nurembergo*. A salvação da poesia culta só foi conseguida onde havia uma burguesia culta: na Itália do "dolce stil novo".

- 31) Neidhart von Reuenthal, c. 1180 - c. 1250.
Edição por R. Keinz, 2.^a ed., Leipzig, 1910.
C. Pfeiffer: *Die dichterische Persoenlichkeit Neidharts von Reuenthal*. Paderborn, 1903.
F. Guenther: *Minneparodie bei Neidhart*. Iena, 1931.
E. Wiessner: *Kommentar zu Neidharts Liedern*. Leipzig, 1954.
- 32) Ulrich von Lichtenstein, c. 1200-1276.
Frauendienst, edição por R. Bechstein, 2 vols., Leipzig, 1888.
R. Becker: *Wahrheit und Dichtung in Ulrichs von Lichtenstein Frauendienst*. Halle, 1888.

A poesia provençal deixou no espírito europeu uma marca profunda. Era a primeira poesia profana que o Ocidente criara; ensinou a todo o mundo uma nova atitude, mais positiva, em face da vida; inverteu os valores. Conseguiu até uma coisa que a Igreja não pudera conseguir: a eliminação do elemento germânico-pagão, que ainda se encontrava nas "gestes" e nas epopéias nacionais. Substituiu esse elemento pelo paganismo "moderno", o erótico. A rude epopéia nacional transformou-se em romance mundano.

O fato decisivo é, pois, a "provençalização" dos assuntos. É ela que transforma a "geste de Charlemagne" em série de aventuras fantásticas de cavaleiros andantes, mais preocupados com as damas do que com os infiéis. Muito semelhante é a transformação da matéria céltica: a rainha Guinevere e as aventuras amorosas de Lancelot são postas em evidência, e o romance de Tristão com Isolda torna-se popularíssimo. Questões de amor impõem-se a propósito da guerra de Tróia, e a história de Enéas e Dido é inteiramente "provençalizada". Contudo, existem influências subsidiárias: Ovídio é o autor latino mais lido nas escolas do século XII, e uma obscura literatura ovidiana de segunda mão e segunda ordem contribui para o requintamento das maneiras e para a complicação da psicologia amorosa⁽³³⁾.

O produto típico é o "roman courtois", de Chrétien de Troyes⁽³⁴⁾. Poeta, ele não é, mas é artista. Talvez seja o primeiro autor que sabe narrar como um "moderno",

33) E. Faral: *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois*. Paris, 1913.

34) Chrétien de Troyes, c. 1130 - c. 1180.
Erec et Enide; Lancelot; Yvain; Perceval.
Edição (incompl.) por W. Foerster, 5 vols., Halle, 1884/1890.
Perceval, na edição de Potvin, 6 vols., Mons, 1866/1871.
G. Cohen: *Chrétien de Troyes et son oeuvre*. Paris, 1931.
R. S. Loomis: *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*. New York, 1949.

e a arte considerável do seu verso confere certa dignidade à maneira um pouco frívola de transformar toda a lenda arturiana em série de romances de amor, de Lancelot e Guinevere, de Erec e Enide. Os cavaleiros de Chrétien são galanteadores; Chrétien é francês, mundano e espirituoso, um Bourget medieval sem veleidades católicas, com um pouco de Anatole France. O seu mundo é a "Cosmopolis" do século XII, sem Papa no fundo.

O êxito internacional do "roman courtois" tem vários motivos. A idealização da vida dos cavaleiros corresponde à decadência já sensível do papel político da classe: os poemas épicos já estão destinados a conferir à classe um brilho que perdera^(34-A). Entre as "gestes" da matéria de Carlos Magno, preferem-se agora os ciclos de *Doon de Mayence*, *Renaud de Montauban* e *Raoul de Cambrai*, que refletem a revolta dos senhores feudais contra o poder real. A matéria bretã permite tratamento livre das questões amorosas, exaltação franca do amor adulterino e do amor livre. O romance de Tróia deve parte da sua popularidade às arbitrarias árvores genealógicas de muitos príncipes medievais, que acreditavam descender de heróis troianos. O episódio de Dido e Enéias, tomado à *Eneida*, é tratado em estilo mais ovidiano do que virgiliano. O romance de Alexandre Magno satisfaz o prazer inextinguível do leitor medieval em ouvir narrações de viagens fantásticas. Introduzem-se novos motivos romanescos para matar a curiosidade. Em fontes bizantinas foi encontrada a história de *Apollonio de Tyro*, da qual já existia uma versão em língua anglo-saxônica; aparece, por volta de 1390, na *Confessio Amantis*, de John Gower, já antes aparecera também no *Libro de Apolonio*, espanhol, e existe ainda em versão italiana e como assunto de um romance alemão (im-

34A) H. Kuhn: "Soziale Realität und dichterische Fiktion am Beispiel der höfischen Ritterdichtung". (In: C. Brinkmann ed.: *Soziologie und Leben*. Tübingen, 1952.)

presso em 1471); e forneceu a Shakespeare, mais tarde, o enredo para uma peça fantástica⁽³⁵⁾. A maneira meio romântica, meio barrôca de tratar os pretensos assuntos da Antiguidade greco-romana encontrará inúmeros enredos adequados nos *Gesta Romanorum*⁽³⁶⁾.

O leitor medieval gostava imensamente desses romances. Na economia espiritual da época, o "roman courtois" ocupa exatamente o lugar do romance na economia espiritual moderna. Então como hoje, o maior consumidor é a mulher; escreve-se para o gosto da dama no castelo, ocupada

".... à lire leur psautier
Et faire œuvre d'or ou de soie,
Oùir de Thèbes ou de Troie."

O verso só é obstáculo à facilidade da leitura; então, abolem o verso. A transformação dos romances versificados em romances em prosa acompanha a "prosificação" da vida medieval, a decadência do prestígio político dos senhores feudais; é sintoma importante da evolução social. Do ponto de vista da história literária, a importância da transformação não é menor: a prosa, em vez do verso, facilita muito a tradução, torna possível a surpreendente divulgação internacional dos "romans courtois" por todas as nações, em todas as literaturas, da Espanha à Islândia, da Inglaterra à Bulgária. Mas do ponto de vista da crítica literária, a diferença é insignificante: os versos não foram melhores do que a prosa, e o espírito que enforma as versões em verso e prosa é o mesmo. "Romans courtois" em verso e "romans courtois" em prosa, juntos constituem a literatura internacional da época. Por isso, não vale a pena distingui-los dentro do panorama da Internacional literária do século XIII.

35) S. Singer: *Apollonius von Tyrus*. Berlin, 1906.

36) Cf. "O Universalismo Cristão", nota 16.

O herói mais popular da "geste de Charlemagne" continuou a ser o próprio Carlos Magno, ao lado de Rolando e dos outros pares⁽³⁷⁾. Menéndez Pidal encontrou, em 1917, um fragmento bem antigo (século XIII) de um romance espanhol de Rolando; também o "Fierabras" espanhol deriva, provavelmente, do "Fierabras" provençal. Do século XV é a *Historia del emperador Carlos Magno y de los doce pares de Francia*, contemporânea das versões prosaicas em português; a *Vida de Carlos Magno* galega parece mais antiga. As versões inglesas ocupam-se mais com as personagens secundárias, bastante anglicizadas, como *Sir Bewis of Hamton*, *Sir Otuel*, *Sir Ferumbras*, *Roland and Vernagu*; a imaginação céltica deixa-se dominar pela versão gaélica do Pseudo-Turpino latino. Nos Países-Baixos, Klaas von Haarlem traduziu, por volta de 1200, o *Guillaume d'Orange*; também existe um *Roelantslied* e um *Karel ende Elegast*; mas o senso prático dos holandeses resiste às aventuras, e só no século XV vemos aparecer o "Volksbuch"⁽³⁸⁾ *Strijt opten berch van der Roncevale in Spaengien*. Do século XII é o *Rolandslied* alemão, do "pfaffe" Kuonrad. Muito diferente de todas as outras versões é a *Karlamagnussaga* noruego-islandesa, fortemente "clerical" e destinada à propaganda do cristianismo no Norte; foi traduzida também para as línguas dinamarquesa e sueca. Mas a versão italiana do cód. XIII da Biblioteca S. Marco, em Veneza, é mero tecido de aventuras fantásticas. Vem daí o "volksbuch" italiano *Reali di Francia*,

37) Ph. A. Becker: *Grundriss der altfranzoesischen Literatur*. Heidelberg, 1907.

38) Os "Volksbuecher" (térmo da ciência germanística), são os últimos produtos da evolução das "gestes": versões em prosa, para o gosto das classes incultas (séculos XV e XVI). Os "Volksbuecher" alemães tratam de Siegfried, dos filhos de Haimon, Fortunatus, etc., constituindo, desde o romantismo, objeto de predileção dos estudos de folclore.

Edição dos "Volksbuecher" por K. Simrock, 2.^a ed., 13 vols., Basel, 1886/1887.

L. Mackensen: *Die deutschen Volksbuecher*. Leipzig, 1927.

obra de Andrea dei Magnabotti (c.1340-c.1430), um dos livros mais lidos pelo povo inculto da Itália; é a fonte de Pulci e de Ariosto.

As outras "gestes" do ciclo francês entram na literatura "literária" da França: Adenet le Roi deu-nos a versão definitiva de *Berte aux grands pieds* e *Enfances Ogier*, Bertrand de Bar-sur-Aube, a do *Aimeri de Narbonne*, que se tornaram "volksbuecher"; do *Renaud de Montauban* deriva o "volksbuch" *Quatre fils Aymon*, traduzido para todas as línguas. A "geste de Charlemagne" com as suas derivações substituiu, em toda a parte, as "gestes" nacionais, que se mantinham só como lendas pseudo-históricas, incluídas nas crônicas; isso também é uma forma da "prosificação". Desapareceram, desta maneira, as versões mais antigas das gestas secundárias espanholas; na *Primeira Crônica general*, do rei Alfonso X, encontrou Menéndez Pidal a versão prosaica da gesta dos Infantes de Lara⁽³⁹⁾. Do mesmo modo, as "gestes" de outras nações entram nas crônicas históricas ou pseudo-históricas, desfigurando o passado ou criando fabulosas árvores genealógicas dos príncipes e pré-histórias fantásticas dos povos. Especialmente a matéria bretã, cheia de "celtic twilight", lusco-fusco entre história e ficção, serve para esse fim; ainda Dom Quixote não saberá distinguir entre romance e realidade.

Na elaboração romanesca e divulgação internacional da matéria bretã⁽⁴⁰⁾, a literatura francesa foi particularmente feliz, como se se tratasse de assunto nacional; a França é, realmente, meio céltica. Chrétien de Troyes⁽⁴¹⁾ ocupou-se das figuras mais romanescas da Távola Redonda, de Erec, Lancelot, Guinevere; criou também a versão

39) R. Menéndez Pidal: *La leyenda de los Infantes de Lara*. Madrid, 1896.

40) J. D. Bruce: *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300*. 2 vols. Goettingen, 1923/1924. J. Marx: *La Légende Arthurienne et le Graal*. Paris, 1952.

41) cf. nota 34.

fundamental da história de Perceval e da demanda do Santo Gral. Outro tema importante da literatura arturiana foi afrancesado por um poeta fino e penetrante, o anglo-normando "Maitre" Thomas: *Tristan et Iseut*⁽⁴²⁾. A versão em prosa do *Tristan* francês foi um dos livros medievais mais divulgados.

Os episódios centrais da lenda arturiana, perdendo os traços da imaginação céltica, revelaram cada vez mais o caráter de aventuras misteriosas, em que são os precursores do romance de Amadis; apenas, o elemento erótico, ovidiano, é mais forte. Assim aconteceu nas versões inglesas: *Arthour and Merlin*, *Morte d'Arthur*, *Sir Gawayne and the Green Knight* (um dos romances mais populares do século XIV), *Ywain and Gawayne*, *Sir Launfal*. Pertencem ao mesmo grupo o *Roman de Jaufré*, provençal; a *Tavola redonda*, italiana; o *Faula* ó poema de Artús, do catalão Guillén de Torroella, no século XV; o fantástico *Roman van Waldwein*, flamengo; o *Roman van Merlijn*, do holandês Maerlant; os *Erec* e *Iwein*, do notável poeta alemão Hartmann von Aue (c. 1200), que reapareceram na Islândia como *Erex saga* e *Ivens saga*, e na Suécia como *Yvein*.

Na matéria bretã, esconderam-se atrás da monotonia das aventuras de cavaleiros dois elementos muito diferentes: o elemento erótico, de origem provençal-francesa e ovidiana, revelando-se nas aventuras de Lancelot e Guinevere; e o elemento fantástico, de origem céltica, revelando-se nas aventuras de Gawayne com o "cavaleiro verde". O elemento erótico desenvolveu-se livremente, no romance de Tristão e Isolda; o elemento fantástico, nas aventuras de Perceval e na Demanda do Santo Gral.

42) Thomas, c. 1170; do *Tristan et Iseut*, só existe um fragmento de 3000 versos. Edição por J. Bédier, 2 vols., Paris, 1902/1905. E. Vinaver: *Le roman de Tristan et Iseult et études sur le Tristan en prose*. Paris, 1926.

O romance de Tristão e Isolda manifesta o individualismo violento dos celtas; baseia-se numa saga irlandesa. Mas só na França lhe acrescentaram o erotismo intenso, que se comunicou a toda a literatura novelística francesa. Em geral, as versões literárias do assunto derivam da obra de Thomas⁽⁴³⁾. Apenas a versão italiana se baseia em outra obra francesa, anterior a Thomas e hoje perdida. Não há muita diferença entre o *Sir Tristrem* inglês e o *Don Tristán de Leonis* espanhol (impresso em 1501). Mas destaca-se sobremaneira o *Tristan und Isolde* do alsaciano alemão Gottfried von Strassburg⁽⁴⁴⁾, que era um poeta de paixão intensa, superando bastante o modelo francês. Gottfried é poeta e artista e, quase, pensador independente. Na sua obra o choque entre o erotismo e a tradição cristã produz uma crise espiritual. A versão alemã foi o modelo da *Tristramssaga* noruego-islandesa e de uma versão tcheca.

A "geste" de Perceval e do Santo Gral aparece muitas vezes, como uma espécie de apêndice ou parte integral da lenda arturiana; ainda não apresenta, então, nada de particular. Pode-se citar o *Lancelot du Lac* anglo-normando, que inclui a *Quête del Saint Graal*, e que foi outrora atribuído ao poeta goliardo Walther Mapes; existe dele uma tradução holandesa. Pertencem ao mesmo tipo a *História dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da Demanda do Santo Gral*, versão portuguesa do século XIV, e a versão espanhola *La demanda del santo Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote del Lago* (impressa em 1515). Cá e lá, nessas obras, o assunto romanesco revela aspectos

43) J. Kelemina: *Geschichte der Tristansage nach den Dichtungen des Mittelalters*. Wien, 1923.

44) Gottfried von Strassburg, c. 1210.

Tristan und Isolde; edição por R. Bechstein, 5.^a ed., 2 vols., Leipzig, 1930.

L. Piquet: *L'originalité de Gottfried de Strasbourg*. Lille, 1905.

F. Ranke: *Tristan und Isolde*. Muenchen, 1925.

G. Weber: *Gottfrieds "Tristan" und die Krise des mittelalterlichen Weltbilds um 1200*. Stuttgart, 1953.

religiosos: Perceval, como homem angustiado em busca da presença de Deus, e o Santo Gral, como objeto misterioso de culto de uma companhia de cavaleiros quase monges. Nesta forma, a lenda conquistou a Europa⁽⁴⁵⁾. É como se os ideais dos cruzados, desmentidos pela realidade política, se tivessem refugiado na lenda. Mas as idéias religiosas em torno do Santo Gral não são exatamente ortodoxas. A origem da lenda já foi atribuída a resíduos da religião céltica⁽⁴⁶⁾, ou então à heresia dos albigenses provençais, tendo por sua vez raízes no dualismo persa⁽⁴⁷⁾. Nem sempre o sentido religioso foi plenamente compreendido: quase desaparece no *Perceval* de Chrétien de Troyes, e não se destaca muito na *Historia van den Graal*, do holandês Jacob van Maerlant. Mas está evidente na *Parzivalssaga* noruego-islandesa, que é a versão nórdica do *Parzival*, do grande poeta alemão Wolfram von Eschenbach⁽⁴⁸⁾. Eis uma epopéia autêntica, em estilo difícil e obscuro; a multidão de episódios não chega a sufocar a impressão profunda que desperta. Nenhuma outra obra literária sugere mais do que essa a comparação entre o estilo gótico e o estilo barroco. Mas apenas a forma parece barrôca. A idéia central é gótica, no sentido em que os pilares das ca-

45) A. Pauphilet: *Étude sur la Queste de Saint-Graal*. Paris, 1921.
W. Golther: *Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters*. Stuttgart, 1925.

R. Jaffray: *King Arthur and the Holy Grail*. London, 1928.

46) R. S. Loomis: *Celtic Myth and Arthurian Romance*. New York, 1927.

47) W. Rahn: *Der Kreuzzug gegen den Gral*. Leipzig, 1933.

48) Wolfram von Eschenbach, c. 1170 - c. 1220.
Parzival; *Titule*; *Willehalm*.

Edição por A. Leitzmann, 2.^a ed., 5 vols., Halle, 1926.

G. Weber: *Wolfram von Eschenbach*. Frankfurt, 1922.

F. R. Schroeder: *Die Parzival-Frage*. Muenchen, 1928.

M. Wilmotte: *Le Parzival de Wolfram d'Eschenbach*. Paris, 1933.

W. J. Schroeder: *Der Ritter zwischen Welt und Gott. Idee und Problem des Parzivalromans Wolframs von Eschenbach*. Weimar, 1952.

tedrais parecem buscar o céu. O *Parzival* é o romance da evolução religiosa de uma alma; antecede aquêles numerosos romances alemães modernos que, desde o *Wilhelm Meister*, de Goethe, irão descrever o caminho de um homem pela vida em busca de si mesmo.

A literatura francesa apresenta, mais uma vez, a obra principal do ciclo de Tróia: *Le roman de Troie* de Benoit de Saint-More⁽⁴⁹⁾, vasta epopéia de 30.000 versos, baseada nos escritos apócrifos de Dictys e Dares, transformando o assunto antigo em "roman courtois" dos mais banais; a Benoit de Saint-More atribui-se também o *Roman de Thèbes*, baseado em Estácio, que alcançou a mesma popularidade, e uma versão da *Eneida*, o *Roman d'Enéas*. A apreciação dessas obras, hoje ilegíveis, como "anacronismos enormes", é injusta. Benoit e os seus contemporâneos adaptaram a Antiguidade ao gosto do seu tempo, nem mais nem menos do que fizeram outras épocas, e a enormidade do anacronismo é compensada pelo êxito: os assuntos "mortos" tornaram-se, outra vez, vivos. A filologia moderna não conseguiu tanto. Neste sentido, foi bem merecido o sucesso internacional⁽⁵⁰⁾: nota-se até uma *Conquista de Troya* galega, além de uma *Istorieta trojana* em dialeto dos subúrbios de Roma. Mas o grande mediador foi, desta vez, um italiano, Guido delle Colonne, que escreveu em latim, por volta de 1287, a *Historia Destruccionis Troiae*. Desta obra fastidiosa existem numerosas traduções, versões, versificações e prosificações: a espanhola, de Lopez

49) Benoit de Saint-More, c. 1160. *Roman de Troie*. Edição por L. Constans, 6 vols., Paris, 1904/1912. *Roman de Thèbes*. Edição por L. Constans, Paris, 1890. *Roman d'Enéas*. Edição por Salverda de Grave, Halle, 1891. A Joly: *Benoit de Saint-More et le Roman de Troie, ou Métamorphose d'Homère et de l'épopée gréco-latine au Moyen Age*. 2 vols. Paris, 1870/1871.

50) W. Greif: *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage*. Marburg, 1886.

de Ayalla, a galega, de Fernán Martinez, a *Geste Historiale of the Destruction of Troy* e o *Troy Book*, de John Lydgate, a *Histoire van Troyen*, do holandês Jacob van Maerlant, uma epopéia alemã de Konrad von Wuerzburg, uma versão tcheca, e até versões gaélica e búlgara. O romance de Tebas existe igualmente em várias línguas, enquanto o sucesso do episódio de Dido e Enéias, tratado em espírito mais ovidiano do que virgiliano, se limitava aos círculos aristocráticos: depois do romance de Benoit de Saint-More, que foi lido igualmente na França e na Inglaterra normanda, assinala-se a *Eneit* (c.1180), do holandês Hendrik van Veldek, escrita em alemão medieval.

Sorte imensa sorriu ao romance fantástico de Alexandre Magno⁽⁵¹⁾. A Idade Média conhecia a tradução latina que certo Julius Valerius tinha feito do romance bizantino de Pseudo-Kallisthenes; as versões latinas do arcepreste Leo de Nápoles e de Gualterius de Châtillon continuaram a tradição, que se cristalizou, no século XII, no *Roman d'Alexandre*, de Lambert le Tort e Alexandre de Bernay. É uma "geste" geográfica, de viagens em países de milagres, horrores, monstros ridículos e revelações misteriosas. Existem dois "Alexandres" ingleses (*Kyng Ali-saunders* e *The Wars of Alexander*), nada menos do que três alemães (de Lamprecht, Rudolf von Ems, Ulrich von Eschenbach), o *Libro de Alixandre*, espanhol (atribuído a Gonzalo Berceo), a *Alexanders Gheesten*, do holandês Jacob van Maerlant, versões em islandês, irlandês e até em búlgaro. A versão tcheca do século XIV, tradução livre da obra de Gualterius de Châtillon, é um dos primeiros grandes documentos da literatura tcheca.

A enumeração foi longa e fastidiosa; aquelas obras, lidas antigamente com tanto interesse, constituem hoje o

51) P. Meyer: *Alexandre le Grand dans la littérature du Moyen Age*. 2 vols. Paris, 1886.

G. Cary: *The Medieval Alexander*. Cambridge, 1956.

canto mais abandonado do grande cemitério melancólico, que é a história da literatura universal. Contudo, só assim foi possível dar uma idéia do internacionalismo prodigioso da literatura medieval, da "prodigieuse similitude" que Tocqueville encontrara em toda parte. A literatura aristocrática medieval fortaleceu a unidade européia que o latim litúrgico tinha criado entre as nações principais: os italianos e franceses, espanhóis e portugueses, provençais e catalães, ingleses, alemães e holandeses; estendeu as fronteiras literárias da Europa até a Dinamarca, Suécia, Noruega e Islândia. Preparou até a ocidentalização futura dos eslavos.

CAPÍTULO IV

OPOSIÇÃO, BURGUESA E ECLESIASTICA

O INTERNACIONALISMO do mundo medieval é apenas uma, entre outras, das suas qualidades características que não se ajustam bem ao conceito convencional sobre a época. Em geral, a Europa medieval é imaginada como um círculo tão hermeticamente fechado quanto o sistema cosmológico dos seus astrônomos; as Cruzadas parecem, então, uma tentativa meio louca e infrutífera de sair da prisão. Fechada, a Idade Média era-o sem dúvida; não tomou nem quis tomar conhecimento de coisas fora da sua fé e da sua geografia. Mas dentro do círculo havia vida e tumulto. A Europa do século XII já não é a da época carolíngia; já não é só agrária, latifundiária. Entre Flandres e a Itália, entre a Itália e o Oriente, entre o Oriente e a Catalunha, há um comércio considerável, e os novos centros desse comércio são as cidades. Por volta de 1050, é, segundo Pirenne, que a cidade se torna importante. Alia-se aos bispos, na luta contra os senhores feudais. Cidades e bispos, juntos, criam os fundamentos de uma nova administração. Outros frutos dessa colaboração são as universidades e a "Renascença do século XII". Dentro da organização hierárquica da sociedade e do pensamento medievais, a cidade constitui um elemento novo; fatalmente vira elemento de oposição. A cidade medieval tornar-se-á tão sistematicamente oposicionista que no seu seio se irão criar todas as espécies de outras oposições. Haverá a oposição do "popolo minuto" contra o "popolo grasso", dos pequenos burgueses contra os patrícios ricos; haverá, mais tarde,

a oposição dos operários contra os patrões, que dirigem da maneira mais egoísta as corporações. Haverá a série interminável de lutas da classe, tão características da cidade medieval, apenas mal compreendidas pela posteridade, por se apresentarem, muitas vezes, disfarçadas em revoltas religiosas. Mas também haverá, realmente, intervenção religiosa na luta de classes medieval: entre os rebeldes mais tumultuosos encontram-se os monges, que tomam o partido dos pobres contra os ricos e dos leigos contra os bispos. O espírito de oposição sai até dos muros da cidade, toma conta dos camponeses, que se revoltam contra os senhores feudais e se refugiam nas cidades que já conquistaram territórios "fuori le mura". Em breve os camponeses saberão, porém, que o jugo dos burgueses não é mais cômodo que o jugo aristocrático; se o senhor maltratou o camponês, o burguês junta à opressão a mofa, o escárnio contra o homem rude e inculto dos campos, que se vingará, por sua vez, com a astúcia inata dos camponeses. É um mundo fechado, mas turbulento.

Na época dos hinos litúrgicos e da poesia aristocrática, essa evolução mal tinha começado; mas já se esboçava uma literatura de oposição. As mais das vezes, serviu-se do instrumento soberano da alegoria para ferir o adversário sem se expor à sua vingança, deixando margem às interpretações inofensivas. É rara a expressão direta, como na poesia de Rutebeuf.

Rutebeuf ⁽¹⁾ é um mendigo. É pobre, e a pobreza constituiu o assunto principal da sua poesia:

"Je ne sai par ou je comance,
Tant ai de matière abondance
Pour parler de ma povreté."

1) Rutebeuf, † 1280.

Edição por A. Jubinal, 3 vols., Paris, 1874/1876.
L. Clédât: *Rutebeuf*. Paris, 1891.

Como todos os mendigos medievais, Rutebeuf invoca a Virgem e todos os santos, pedindo esmola. Mas a sua religiosidade é muito pessoal; não gosta dos monges que fazem concorrência desleal aos mendigos, nem dos clérigos em geral, porque têm prebendas, enquanto Rutebeuf as não tem. E foi, no entanto, um clérigo que conheceu por dentro a Universidade. Agora, tem de cantar nas tavernas e nas esquinas para ganhar a vida penosa. É o primeiro goliardo em língua francesa, ou antes, o último goliardo e o primeiro *chansonnier*; está, portanto, na oposição. Mas a oposição dos goliardos é relativa: faz parte da estrutura do cosmo medieval.

Rutebeuf pode falar com toda a franqueza, porque não tem nada que perder. Os que defendem os seus bens, por mais modestos que sejam, contra gente poderosa, preferem a linguagem alegórica, que lhes dá o ar de quem conta histórias inofensivas, enquanto exprime as suas mágoas e os seus desejos de vingança. A sátira alegórica é meio de expressão legítimo do pensamento medieval. Mas concorreram outras influências para aguçar o instrumento.

Do Oriente chegam, sem interrupção, contos e mais contos, histórias de daroeses, romeiros, camaleiros e mais gente exótica, nas quais a sabedoria popular de civilizações alheias se cristalizou. Dêses contos orientais o mundo literário só tomou conhecimento quando se publicou, no século XVII, a primeira tradução das *Mil e Uma Noites*; a Idade Média já os conhecera pela boca de marinheiros italianos que os tinham ouvido no Oriente. Outro ponto de contato encontra-se na Espanha, dividida entre cristãos e maometanos. São de origem oriental muitos contos do *Libro de exemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, do Infante Don Juan Manuel ⁽²⁾, e é tipicamente oriental a ma-

2) Don Juan Manuel, 1282/1349.

Libro de exemplos del Conde Lucanor et de Patronio; *Libro de los Estados*. Edições por H. Knust, Leipzig, 1900, e por E. Juliá, Madrid, 1933.

A. Jiménez Soler: *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico*. Madrid, s. d.

neira de empregar o conto como apólogo para explicar teses morais. Mas o Infante é cristão, e cristão medieval. A sua moral é a de um aristocrata espanhol do século XIII, e o seu estilo sêco e direto lembra o estilo dos pequenos contos de Heródoto; como êste, D. Juan Manuel incorporou muitos enredos à memória comum da humanidade. O Infante pode não ser poeta. Mas é um dos primeiros grandes escritores de língua castelhana.

Dêsse mesmo tesouro comum tiram-se os assuntos dos *fabliaux* ⁽³⁾: pequenos contos em versos, cheios de alegria e verve francesa, representando o lado cômico da vida burguesa, particularmente da vida conjugal. Não parecem conter intenção satírica; mas as misérias do marido enganado e as astúcias da mulher infiel já têm semelhança suspeita com uma paródia da arte amatória provençal.

A "sátira zoológica" também tem uma pré-história complicada ⁽⁴⁾. Ao longe estão os contos indianos do *Pantcha-tantra*. Depois, a fábula latina de Fedro, transmitida através de fabulistas obscuros da decadência latina, como Aviano e Rômulo ⁽⁵⁾. Essas fábulas já revelam a influência do *Physiologus* ⁽⁶⁾, outro livro obscuro da decadência da Antiguidade, no qual as qualidades de animais reais ou fabulosos são interpretadas como símbolos de atitudes éticas e verdades filosóficas: o pelicano que sacrifica o próprio sangue para alimentar os filhos é uma dessas invenções do *Physiologus* que sobrevivem nas crenças folclóricas. Durante a Idade Média, o *Physiologus* foi várias

3) Edição: A. de Montaiglon et G. Raynaud: *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe. et XIVe. siècles*. 6 vols. Paris, 1872/1890.

J. Bédier: *Les Fabliaux. Étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*. 4.^a ed. Paris, 1925.

4) L. Sudre: *Les sources du roman de Renart*. Paris, 1892.

5) L. Hervieux: *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*. 2.^a ed. 5 vols. Paris, 1893/1899.

6) F. Lauchert: *Geschichte des Physiologus*. Strasbourg, 1890.

vêzes refundido e traduzido para tôdas as línguas; fazia parte da ciência zoológica de um Alberto Magno e um Vincentius de Beauvais. Também era considerado digno de ampla divulgação porque permitiu mais outra interpretação alegórica: a religiosa. O pelicano é também símbolo do Cristo, que dá o sangue para redimir o gênero humano. O *Physiologus* existe em francês, inglês, alemão, islandês e outras línguas, e a sua grande divulgação entre o povo contribuiu para uma nova transformação: da interpretação religiosa em interpretação moral: os animais representando tipos e caracteres humanos. Enfim, o *Physiologus* virou espelho zoológico do mundo medieval inteiro, com tôdas as suas hierarquias religiosas e sociais. A humanização alegórica do mundo animal foi facilitada pelos resíduos do paganismo germânico, ao qual a familiaridade íntima entre gente e bichos não era alheia. As alegorias dos zoólogos eruditos vivificaram-se de maneira inesperada, rebelando-se contra o poder arbitrário do leão, contra a força brutal e imbecil do urso, e elogiando a astúcia inteligente da raposa; mas sem simpatia para com as desgraças do burro, porque os alegoristas — homens da cidade — não sentiam com o camponês. Os animais chegam, dêste modo, a representar as classes da sociedade. A sátira moralista transforma-se em sátira social. Lembra a origem oposicionista da fábula do escravo Fedro.

Quem criou o romance de Renart foi um goliardo holandês: o *magister* Nivardus de Gent. O seu *Ysengrinus* ⁽⁷⁾, escrito em latim, reflete o espírito oposicionista dos "clerici vagantes"; obra da "Intelligentzia" daquela época. Um pobre monge alemão, Heinrich der Glichezaere, que fez desta obra, por volta de 1180, a primeira versão em língua vulgar (*Ysengrines Not*), não soube fazer mais do que

7) Nivardus, c. 1150.

Ysengrinus, editado por E. Voigt, Halle, 1884.

L. Willems: *Étude sur l'Ysengrinus*. Gent, 1895.

vulgarizar o assunto. A forma definitiva deram-lha os franceses, no *Roman de Renart* ⁽⁸⁾. É uma obra coletiva, dos séculos XII e XIII, meio anônima; os nomes, ainda conservados, de alguns colaboradores — Pierre de Saint-Cloud, Richard de Lison — não nos dizem nada. Mas eram, eles também, clérigos, e o romance deve-lhes a forma novelística dos episódios e o *esprit* satírico. No fundo, não é um romance e sim uma coleção de 27 contos, “branches”, na maior parte façanhas de Renart, que engana os outros animais, mais poderosos do que ele ou simplesmente imbecis, de modo que a sátira se dirige igualmente contra a aristocracia e o alto clero e, por outro lado, contra o camponês ingênuo. É a sátira de clérigos inteligentes e pobres contra os poderes constituídos; às vezes, como na “branche” *Le couronnement Renart*, é quase uma sátira revolucionária.

A elaboração do *Roman de Renart* levou dois séculos; e nesse mesmo tempo situa-se a obra do poeta flamengo Willem ⁽⁹⁾, do qual não sabemos mais do que o nome e que foi um dos grandes satíricos da literatura universal. O seu *Van den vos Reynaerde* é menos violento e mais poético do que a obra francesa. A sátira torna-se mais artística, os animais são caracterizados com maior precisão. Foi Willem quem criou a personagem de Renart, tão imortal como o são apenas as grandes criações da literatura universal: a inteligência vencendo a força brutal.

8) *Roman de Renart*. (Séculos XII e XIII.)

Edições por E. Martin, 3 vols., Strasbourg, 1882/1887, e por P. Paris, 2.^a ed., Paris, 1921.

L. Foulet: *Le roman de Renart*. Paris, 1914.

9) Willem, c. 1250.

Van den vos Reynaerde, edição por J. W. Muller, Gent, 1914. (2.^a ed., Leiden, 1939.) (Comentário crítico por J. W. Muller, 2 vols., Utrecht, 1917/1921.)

H. Dageling: *Van den vos Reynaerde*. Muenster, 1910.

J. Van Mierlo: In: *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, editado por F. Baur, Brussel, 1939. Vol. I, pág. 205 segs.

Entre as versões em outras línguas, a inglesa — *The Fox and the Wolf* — é de extrema violência satírica. É muito mais domesticada a versão alemã, ou antes, em dialeto baixo-alemão, o *Reynke de Vos* ⁽¹⁰⁾; se este é a tradução de uma obra do holandês Hinrik van Alkmar, ou se é obra independente, redigida por Hermann Barkhusen, que imprimiu o livro em 1498, é problema que ainda não foi possível resolver. Em todo o caso, é uma obra de sabor popular que, por sua vez, foi traduzida para todas as línguas e vive ainda como “volksbuch” e literatura infantil: é este o fim habitual das grandes obras satíricas — do *Roman de Renart* e de *Gulliver's Travels* — quando os objetos da sátira desapareceram.

Falar da “epopéia zoológica”, com os seus humorismos mordazes, e falar, imediatamente após, do maior santo da Igreja e do movimento franciscano, parece — qualquer que seja a justificação do processo — pelo menos uma transição artificial, senão uma blasfêmia. Mas não é tanto assim. Contra todas as aparências, o modo de pensar e sentir é o mesmo na vivificação do mundo animal pelo pensamento satírico, no *Roman de Renart*, e, por outro lado, pelo amor a todas as criaturas de Deus, no *Cantico delle Creature*. Não é, de modo algum, panteísmo, mas uma espécie de panvitalismo, que inclui os animais na hierarquia cósmica, atitude que se justifica, aqui e ali, pela interpretação alegórica. Mas existem ainda outros motivos para a aproximação algo esquisita entre a “epopéia zoológica” e o franciscanismo.

Nos sermões e panfletos dos reformadores eclesiásticos do século XVI aparece constantemente a comparação da Igreja Romana e do Papa com um monstro animal, ocupando a Santa Sé. A metáfora, tomada do Apocal., XIII, 1-3,

10) *Reynke de Vos*; edição por A. Leitzmann e K. Voretzsch, 2.^a ed., Halle, 1925.

R. Dohsa: *Reinke de Vos und die plattdeutsche Tierdichtung*. Pardeim, 1919.

é familiar à Idade Média, aparecendo em Dante, Petrarca e outros autores de ortodoxia insuspeita, em momentos de grande irritação contra a política da Cúria romana, contra a corrupção da corte papal. Em um nível menos elevado, aparecem animais como símbolos da corrupção do clero em geral, até em esculturas satíricas, dentro das próprias catedrais; e ali intervêm as personagens do *Roman de Renart*. No cômico da catedral de Amiens, Renart faz um sermão às galinhas; na igreja de Berverley, na Inglaterra, Renart aparece disfarçado em monge; na catedral de Samora, na Espanha, Renart está, outra vez, no púlpito, diante de um auditório de galinhas. Todas essas esculturas são, aliás, obras de artistas flamengos, da terra de Renart; reproduziram a mesma cena também na igreja de Saint-Pierre, em Louvain⁽¹⁾. A presença dessas obras nas igrejas e a situação social dos autores da "epopéia zoológica" permitem afirmar: trata-se de "anticlericalismo" de clérigos, assim como no caso dos goliardos. Por isso, não é possível interpretar o anticlericalismo medieval como movimento laicista. As interpretações modernas de fenômenos medievais estão cheias de anacronismo dessa espécie. O chamado "racionalismo" de Abelardo tem pouco de comum com os racionalismos modernos. Os aspectos exteriores, e até os efeitos práticos, podem apresentar analogias; motivos e mentalidades são diferentes. Os liberais italianos do século XIX celebraram a memória de Arnaldo da Brescia, precursor do seu próprio patriotismo antipapal. Arnaldo, aliás discípulo de Abelardo, era, ele próprio, clérigo, e o seu fim não era a abolição do poder temporal do Papado, mas do condomínio do Papa e da "comune" de Roma no governo da cidade; o seu fim não era a unificação da Itália, mas o estabelecimento de "comuni" livres também nas outras cidades italianas. Arnaldo faz parte do

11) L. Maeterlinck: *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne*. Paris, 1910.

movimento oposicionista das cidades medievais; mas esse movimento não é laicista, tem raízes profundas na religiosidade medieval, abalada por experiências históricas.

O universalismo não é um fenômeno medieval "sans phrase"; é o ideal da primeira Idade Média, dos séculos X e XI, e já no século XI revela sintomas de decadência. Quem o atacou e afinal rompeu, foi o próprio Papa. O universalismo ocidental baseava-se na aliança entre o Papa e o rei dos francos, substituindo o cesaropapismo bizantino. A coroação de Carlos Magno pelo Papa Leão III, durante a missa de Natal do ano de 800, na basílica de São Pedro, confirmou a aliança. Mas quando o Papa, primeiramente Nicolau I, depois Gregório VII, exigiu a soberania acima do imperador, destruiu o equilíbrio já ameaçado pela tentativa inversa dos três imperadores de nome Oto que, instigados pelos cluniacenses, pretendiam "salvar" o Papado. A primeira consequência da destruição do equilíbrio foi a luta entre o Papa e o imperador em torno da investidura dos bispos. Depois, vieram a oposição da consciência nacional francesa contra o imperialismo político e eclesiástico e o estabelecimento do Estado leigo dos normandos na Sicília. Essas experiências históricas modificaram radicalmente a filosofia medieval na história.

Até o começo do século XIII, a filosofia da história baseava-se em S. Agostinho: sucessora da "Civitas terrena" do paganismo é a "Civitas Dei", a Igreja, até a consumação dos séculos. S. Agostinho criara essa teoria no momento histórico em que a autoridade do Império romano agonizava ou já havia desaparecido. Quando, porém, os "gesta Dei per Francos" restabeleceram o Império, criou-se, dentro do conceito agostiniano, uma antinomia entre Igreja e Império, que pretendiam, ambos, representar a "Civitas Dei". Por volta de 1000, os cristãos esperavam o Fim apocalíptico do mundo. Mas o Papado venceu, e então surgiu outra dificuldade: a "Ecclesia triumphans" já não permitia pensar no próximo Fim do Mundo, porque não

pensava em demissão depois da vitória. Essas dificuldades destruíram o universalismo medieval. Mas o caminho da dissolução não foi aquele que a historiografia do século XIX imaginou: não foi um progresso racionalista, começando com as angústias apocalípticas do ano 1000 e terminando provisoriamente no "laicismo" de Johannes de Salisburg, precursor do "laicismo" renascentista. Na verdade, a evolução tomou o caminho inverso, do "laicismo" político para a profecia apocalíptica ⁽¹²⁾.

O representante do universalismo na historiografia medieval é Oto de Freising ⁽¹³⁾: pela grande visão filosófica da história, é superior ao empirista Matthaeus Paris e ao anedótico Fra Salimbene. É o maior dos historiadores medievais, também pela cultura clássica. "... de duabus civitatibus" está no título da sua obra principal: Oto pretende continuar o *De Civitate Dei*, de S. Agostinho. Mas agora, a "Civitas Dei" compõe-se de duas "civitates": Igreja e Império. Oto, alemão e parente da família imperial dos Staufens, toma o partido dos imperadores; o bispo de Freising cria uma filosofia da história do Império. Mas os acontecimentos históricos parecem pronunciar-se contra o "Sacrum Imperium", e ao bispo angustiado, refugiado num convento, ocorrem pressentimentos apocalípticos de Fim do Mundo.

Fora do Império, tiraram-se conclusões menos pessimistas. O beneditino Ordericus Vitalis, anglo-normando, nega importância ao Império, mas só para substituí-lo, na sua função de escudo da Igreja, pelo Estado normando. E Johannes de Salisburg, na sua *Historia pontificalis*, subs-

titui o Império pela própria Igreja; parece voltar ao puro conceito agostiniano. Realmente, as idéias agostinianas de política religiosa — Pax, Ordo, Justitia — tornaram-se, em Johannes de Salisburg, diretrizes de diplomacia eclesiástica. Entre Igreja e Estado já não é possível a aliança. A vítima do conflito é o próprio patrão de Johannes, o arcebispo Thomas Becket de Canterbury, assassinado ao pé do altar pelos cavaleiros do rei da Inglaterra. A observadores menos frios do que Johannes de Salisburg, êsse acontecimento pareceu anunciar o fim do mundo — do mundo medieval — e do seu universalismo político-religioso, poderíamos acrescentar.

Havia só um meio para sair de um pessimismo desesperado: esperar um outro Império — ou uma outra Igreja. Neste sentido, o historiador Anselmo, bispo de Havelberg e conselheiro do imperador Frederico Barbarroxa, quebra o esquema agostiniano da história universal. Três são as "civitates": a do Pai ou do Velho Testamento; a do Filho ou da Igreja atual, a nossa própria época, que terminará com acontecimentos epocalípticos; e, enfim, a do Espírito Santo, que criará nova Igreja, sem política eclesiástica. Anselmo introduziu no seu credo histórico a idéia do progresso, incompatível com o conceito católico da Igreja. Só sectários podiam desenvolver a idéia de um terceiro reino, de uma nova Igreja puramente espiritual, que não poderia nascer antes de ser derrubada a Igreja visível do Papa, em Roma. Sectário era Giovanni dei Gioachini, ou Joaquim de Flores (c.1132-1202), o eremita calabrês, autor do *Liber concordiae Novi ac Veteris Testamenti* e da *Expositio in Apocalypsin*, profeta do "Evangelium Aeternum" e da Igreja do Espírito. As autoridades eclesiásticas medievais, muito mais tolerantes do que se pensa, puderam conseguir um *modus vivendi* com o profeta; mais tarde, êle seria queimado. Dante ("Paraíso", XII, 140) colocou-o entre os beatos do Paraíso. Pois então, no comêço do século XIV, a sua profecia já parecia meio realizada em um

12) A. Dempf: *Sacrum Imperium. Geschichts und Staatsphilosophie des Mittelalters und der politischen Renaissance*. Muenchen, 1929.

13) Otto von Freising, c. 1114-1158. *Chronicon sive historia de duabus civitatibus*. Edição por A. Hofmeister (Monum. Germ. Hist., Script. rer. Germ., XX), 3.^a ed., Hannover, 1912.

J. Schmidlin: *Die Geschichtsphilosophie und kirchenpolitische Weltanschauung Ottos von Freising*. Freiburg, 1906.

grande movimento de amor místico, renovando a Igreja: o franciscanismo.

S. Francisco de Assis⁽¹⁴⁾ foi um dos grandes gênios religiosos da Humanidade. Também figura nos manuais da história literária, porque escreveu, ou antes (segundo a lenda), ditou um poema, uma das efusões mais profundas da alma humana: o *Cantico del Frate Sole*. Essa paráfrase — seqüência em prosa ritmada — do salmo 148 é, em poucas linhas, um poema universal, a epopéia do cosmo cristão, condensada numa poesia lírica:

“Laudato si, mi Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole”;

e assim, o santo continua a santificar tôdas as criações de Deus: “sora luna e le stelle”, “frate vento”, “sor’acqua”, “frate focu”, “sora nostra matre terra”, e, enfim, “sora nostra morte corporale”. Não existe poema mais universal. Mas não pretende exaltar o Universo, e sim chamá-lo à adoração. Francisco é um santo, é humilde. No dialeto humilde da sua terra de Umbria conclui:

“Laudate et benedicete mi Signore, e rengratiate,
e serviteli cum grande humilitate.”

Mas é êsse poema de S. Francisco um poema? Não será, antes, uma oração? Êsse problema de crítica continua muito discutido na Itália. Preferimos chamar ao *Cantico*

14) Francesco d’Assisi, 1181-1226.

Edição de *S. Francisci Assisensis Opuscula*, Quaracchi pr. Firenze, 1904. Texto crítico do *Cantico del sole* in: E. Monaci: *Crestomazia italiana dei primi secoli. Città di Castello*, 1912. A. Rossi: *Il cantico del sole in quattro diverse lezioni*. Foligno, 1932.

A. Galletti: “Il cantico del sole”. (In: *Nuova Antologia*, novembro, 1926.)

L. F. Benedetto: *Il Cantico di Frate Sole*. Firenze, 1941.

A. Pagliaro: “Il Cantico del Frate Sole”. (In: *Quaderni di Roma*, I, 1947.)

del Frate Sole câro celeste. A poesia, em sentido puramente humano, do santo de Assis, encontra-se na memória que êle deixou na mente dos seus primeiros discípulos, nos preciosos *Fioretti di S. Francesco*⁽¹⁵⁾, que um frade anônimo traduziu do original latino de Ugolino de Montegiorio. O santo também inspirou a poesia franciscana, verdadeira renovação da poesia litúrgica⁽¹⁶⁾, poesia riquíssima, da qual a maior parte caiu em olvido injusto, como o admirável hino *Philomena*, do franciscano inglês John Peckham († 1292), arcebispo de Canterbury⁽¹⁷⁾; nesse hino, o rouxinol que canta e morre é identificado com a alma que reza e se consome na nostalgia do céu; Peckham, continuando, como no *Cantico del Frate Sole*, a animar as criaturas pelo entusiasmo religioso, chega a uma alegoria que lembra estranhamente a personificação de qualidades humanas em animais na “epopéia zoológica”.

O entusiasmo de primeira hora não sobreviveu muito ao santo; ficou a angústia profunda, na qual a religiosidade dos pobres do povo e dos pobres do santo se encontraram. Aconteceu, assim, que o *Dies irae*, de Fr. Thomas de Celano^(17-A), entrou na liturgia do serviço de defuntos e alcançou popularidade imensa, coisa rara, quando se trata, como no caso, de um dos maiores poemas da literatura universal. Basta citar a reza litúrgica que constituiu o germe do poema (“Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda”), para sentir a nova força

15) Edições por Fr. Sarri, Firenze, 1926, e por F. Casolini, Milano, 1926.

16) L. Suchet: *La poesia liturgica franciscana nel secolo XIII*. Roma, 1914.

17) D. L. Douie: *Archbishop Peckham*. Oxford, 1952.

17A) Thomas de Celano, c. 1200 - c. 1260 ou 1270.

Autor da *Vita prima* do santo, e dos hinos *Dies irae*, *Fregit victor* e *Sanctitas nova*.

F. Ermini: *Il Dies irae e l'innologia ascetica nel secolo decimoterzo: studi sulle letteratura latina del Medio evo*. Roma, 1903.

B. Croce: *Poesia antica e moderna*. Bari, 1943.

poética que Thomas de Celano conseguiu insuflar àquelas palavras:

"Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla";

para sentir o "frisson nouveau" na lógica tremenda da sequência das expressões: o "judex" que chega para "cuncta stricte discussurus", a "tuba" que abre os "sepulcra regionum", o "liber scriptus" que inspira pavor ao monge iletrado, o desespero do "quid sum miser tunc dicturus", e o "flammis acribus addictis" em que ao desespero se acrescenta o temor. E basta comparar a melodia suplicante do

"Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis
Salva me, fons pietatis"

com os inesperados versos brancos do fim —

"Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amem." —

para saber que estamos em presença da expressão poética do verdadeiro "numen". Talvez por isso Benedetto Croce chegasse a negar ao *Dies irae* a qualidade de poema.

A força da poesia franciscana atribui-se, em parte, à influência do movimento ascético dos "flagellatori" que perturbaram então as cidades italianas. Fala-se também da influência dos "flagellatori" ou dos joaquimitas na poesia de Jacopone da Todí⁽¹⁸⁾. Mas não se encontra vio-

18) Jacopone da Todí, c. 1230-1306.
Laude.

Edição por G. Ferri, 2.^a ed., Bari, 1915.

N. Sapegno: *Fratre Jacopone*. Torino, 1926.

L. Russo: "Jacopone da Todí, místico-poeta". (In: *Studi sul Due e Trecento*. Roma, 1946.)

lência ascética no sentimento algo sentimental do seu famoso hino latino *Stabat mater dolorosa*, e a sua resistência contra o Papa Bonifácio VIII não foi mais herética do que a de Dante. Chama à "Povertà, alto sapere", como qualquer franciscano, e a sua biografia ("O vita fallace do' m'hai menato — e co m'hai pagato") — a conversão repentina, quando se descobriu o cilício no corpo de sua noiva, morta num acidente — basta para explicar o ascetismo sombrio dos versos:

"Quando t'allegri, uomo de altura,
Vá, pone mente alla sepultura!"

As *Laude* de Jacopone constituem a obra principal da poesia franciscana. Não são, como se acreditava, gritos inarticulados de um homem do povo, mas poesia elaborada de um burguês que adquiriu, para a salvação da sua alma, cultura teológica. Mas todos os lamentos apaixonados e as enumerações terríveis de doenças e desgraças, escolásticamente classificadas, dissolvem-se, afinal, na manifestação da "angelica natura" desse grande poeta franciscano:

"Clama la lengua e 'l core:
Amore, amore, amore!"

Jacopone da Todí, que os séculos esqueceram, é hoje reconhecido como um dos grandes poetas de língua italiana, de estranha modernidade.

Seria simplismo imperdoável chamar "ascético" ao movimento franciscano. A angústia dos poetas franciscanos faz parte de uma emoção mais ampla, que é, em parte, bem medieval, e, por outro lado, nova e até revolucionária. É como um grande "abrir-se" da alma, motivo pelo qual um Jacopone resolveu, enfim, exprimir-se na língua materna, a única na qual ele pôde dizer tudo e ser compreendido pelos humildes. No franciscanismo, a alma cristã se abre a Deus e ao povo, e também ao mundo. Um ensaísta lembrou,

a propósito do franciscanismo, o famoso mural do *Trionfo della Morte* no cemitério de Pisa: não há assunto mais angustioso do que êsse triunfo da morte sobre tôdas as criaturas, e não há exortação mais ascética do que a justa posição violenta de cavaleiros alegres e caixões abertos. Mas em outra parte do imenso quadro os eremitas saem das suas cavernas, indo ao encontro do sol. O movimento franciscano apresenta o mesmo quadro. O próprio santo "saiu" e mandou aos seus discípulos que saíssem. A missão franciscana chegou, com Giovanni del Pian del Carpine, a Astracã, com Guillaume de Rubruquis, à Mongólia; com Giovanni de Montecorvino, à Índia; com Odorico da Pordenone, à China: preparando ou seguindo os caminhos de Marco Polo, abrindo o mundo. Abrindo também o mundo da expressão artística. O nascimento da pintura italiana está intimamente ligado ao franciscanismo: o retrato do santo, no Sacro Speco, em Subiaco, é o primeiro retrato da pintura moderna; Cimabue trabalhava na igreja superior, em Assis; Giotto é propriamente o pintor do franciscanismo; o chamado "realismo gótico" dos Pisani é o franciscanismo dêsses grandes mestres da Renascença das artes plásticas, e já há muito tempo a arte franciscana é considerada como o verdadeiro começo da Renascença⁽¹⁹⁾. Nessa compreensão baseia-se uma série de teorias, de grande importância para a historiografia literária: o recuo da cronologia do "Rinascimento", a descoberta das renascenças medievais, a destruição do conceito "Idade Média".

Dai a tentativa de interpretar o franciscanismo como movimento revolucionário, idéia que já se exprime no sufixo *ismo*. Mas se o franciscanismo era revolucionário, era-o em sentido medieval. O santo e os seus discípulos eram de uma ortodoxia impecável; não eram, de maneira

19) H. Thode: *Franz von Assisi und die Anjaenge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, 1885.
L. Courajod: "Les véritables origines de la Renaissance". (*Gazette des Beaux-Arts*, 1889, I.)

alguma, precursores da Reforma. Mas dentro da ordem medieval — da ordem eclesiástica e da ordem social — representavam uma oposição, aliando-se às outras oposições, e acabando, enfim, numa verdadeira revolução, se bem que revolução medieval, revolução religiosa. Aquela parte da ordem de S. Francisco que não se conformou com certas mitigações da regra — os "spirituales" — juntou-se ao movimento entusiástico e apocalíptico dos joaquimitas; pretenderam, assim, acabar com a profanação do Papado pela política e apressar o advento da Igreja espiritual, do terceiro e último Reino da história. O movimento dos "spirituales", quase esquecido pelos historiadores católicos, não suficientemente apreciado pelos historiadores protestantes, e nunca bem compreendido pelos historiadores laicistas, é de importância capital, de importância tão grande para a derrota final da "Idade Média" como o é o franciscanismo ortodoxo para os começos da Renascença⁽²⁰⁾. Baseando-se em idéias universalistas e apocalípticas de uma época já passada, os "spirituales" fizeram uma revolução de alcance e violência inéditas, e essa ambigüidade os fêz falhar: Petrus Olivi, o grande erudito, o mestre de Dante, acabou herético; Ubertino da Casale, o grande místico, perdeu-se em visões fantásticas; Fra Dolcino, que era considerado como outro Francisco, acabou mártir. A reforma espiritualista malogrou-se. Mas os vencidos vingaram-se. Juntaram-se às oposições nas cidades, excitando uma religiosidade popular que era, no fundo, revolução social. Os teólogos, adeptos ou suspeitos do "espiritualismo", abraçaram a filosofia nominalista, atacaram os próprios fundamentos lógicos da escolástica ortodoxa, criaram uma nova astronomia, uma nova física, uma nova

20) F. Eherle S. J.: "Die Spiritualen, ihr Verhaeltnis zum Franziskanerorden und zu den Fraticellen". (In: *Archiv fuer Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters*, t. I, fasc. IV, 1885.)
E. Benz: *Ecclesia spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der Franziskanischen Reformation*. Stuttgart, 1934.

economia política e — aliando-se a imperadores e reis contra o Papado — a nova teoria da soberania do Estado leigo; a sanção pela Igreja, substituíram-na pela soberania do povo. É o fim do universalismo medieval. Dante já era passadista.

Universidade Estadual de Maringá
Sistema de Bibliotecas - BCE



0000078056

ÍNDICE DO VOLUME I

Prefácio	13
Introdução	15

PARTE I

A HERANÇA

<i>Capítulo I</i>	
A Literatura Grega	51
<i>Capítulo II</i>	
O Mundo Romano	107
<i>Capítulo III</i>	
História do Humanismo e das Renascenças	155
<i>Capítulo IV</i>	
O Cristianismo e o Mundo	199

PARTE II

O MUNDO CRISTÃO

<i>Capítulo I</i>	
A Fundação da Europa	223
<i>Capítulo II</i>	
O Universalismo Cristão	257
<i>Capítulo III</i>	
A Literatura dos Castelos e das Aldeias	281
<i>Capítulo IV</i>	
Oposição, Burguesa e Eclesiástica	307